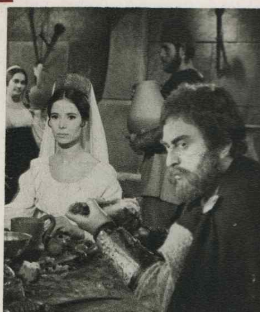

nr 2
ANUL V (50)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREŞTI — FEBRUARIE 1967

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

CINEMA
ANUL V NR. 2 (50) FEBRUARIE 1967
REDACTOR ȘEF: Ecaterina Oproiu



SUMAR



COPERTA I
Marele rege al dacilor liberi este interpretat de Amza Pellea.

COPERTA IV
Marie José Nat (Foto Unifrance).

Scenografii Marcel Bogos, Liviu Ciulei, Ion Oroveanu, Liviu Popa, Constantin Simionescu, Giulio Tincu la revista «Cinema» 1

ANALIZE DISCUȚII

Un mit modern, mitul vedetei *de Ecaterina Oproiu* 4

«Dacii» și vocația filmului istoric *de Valerian Sava* 8

CRONICA

Adnotări la cronică *de Ion Popescu Gopo, Francisc Munteanu, Virgil Calotescu* 10

PANORAMIC PESTE PLATOURI

«Șeful sectorului suflete», «Maiorul și moartea», «Amprenta», «150 de pilule», «Legenda ciocîrliei» 11
Noul cinema: Franța, Italia, Cehoslovacia, Iugoslavia, R.F. Germană. 11

O fișă pe lună: Radu Beligan 12

CRONICA CINE-IDEILOR

Este cinematograful o artă a efemerului? *de Ov. S. Crohmălniceanu* 17

CORESPONDENȚE

ROMA — Italia din filme văzută la fața locului *de Mircea Mureșan* ... 20

MOSCOVA — Cinci regizori și două întrebări *de Adrian Riza* 23

ACAPULCO — În căutarea celui mai bun film al anului 1966 *de Jerzy Plazewski* 24

TEORIA ȘI CULTURA CINEMATOGRAFICĂ

Micromonografie — De Sica *de Iulian Mihu* 26

O femeie numită Jeanne Moreau *de Eva Sîrbu* 28

Victor Ion Popa autor al filmului «Focuri sub zăpadă» *de B.T. Rîpeanu* 31

Februarie la Cinematecă — Ciclul «Mari actori» *de D.I. Suchianu* 32

SUPLIMENT

CRONICA ● Un western lituanian *(Nimeni nu voia să moară)* ● Avatarurile unui risc *(Zile reci)* ● Lino Ventura un «dur» *(Un martor în oraș)* ● Prea lung și prea scurt... *(Inspectorul de poliție)* ● Un cîntec fără sfîrșit *(Fidelitate)* .... I—III

RACURSIURI ● *Apelul* ● *Fantoma din Morrisville* ● *Olandezul zburător* ● *Oglinda cu două fețe* ● *Cerul și iadul* IV

CRONICA DOCUMENTARULUI ● Drumul ascuns al metaforei *(Romanțe aspre)* *de Dinu Kivu* V

CULTURA SĂLII DE CINEMA ● E timpul să diferențiem sălile de cinema *de Iulian Mereuță* V

OPINII ● Trepte în critica de film *de Ion Barna* VI

PREZENTAREA ARTISTICĂ: George Pîrjol

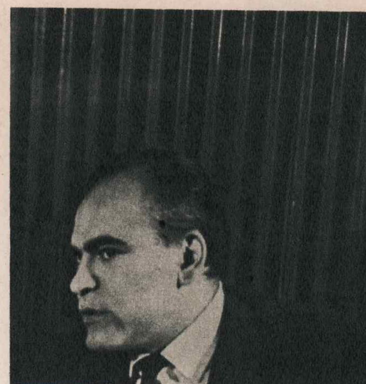
PREZENTAREA GRAFICĂ: Ion Făgărășanu

ANALIZE DISCUȚII

SCENOGRAFII
MARCEL BOGOS
LIVIU CIULEI
ION OROVEANU
LIVIU POPA
CONSTANTIN SIMIONESCU
GIULIO TINCU

LA REVISTA CINEMA





Liviu Ciulei: Regizorul e un focar prin care trec toate razele...

Marcel Bogos: Deși am început de la zero...



Ion Oroveanu: Ce propunem? Un birou de tehnologia decorurilor!





Giulio Tincu: Sînt de 16 ani în cinematografie și decorurile mi le patinez singur...

Constantin Simionescu: În cronici — nimic despre scenografie...

Liviu Popa: Să ia ființă o școală de recuziteri...



CONSTANTIN SIMIONESCU: Eu vreau, de la început, să exprim mulțumirea noastră, a celor de față, pentru faptul că scenografia este în sfîrșit (și nu în ceasul al 12-lea) luată în discuție. Cred că toți cineaștii noștri simt nevoia unor discuții ample de creație, dar aș zice că scenografii în mod deosebit. În primul rînd, pentru că acest sector a fost, dintr-un punct de vedere, ignorat. În al doilea rînd, pentru că sper că această discuție va avea și un ecou. Avem în mod incontestabil multe personalități reale în scenografia de film și regretăm că ele nu sînt suficient scoase în evidență de presă, de cronicarii cinematografici. Pentru că o personalitate trebuie să fie cunoscută, trebuie să apară frecvent în ochii publicului. Vă puteți imagina *o personalitate anonimă?* Aceasta ar fi un nonsens. Or, despre scenografie s-ar părea că nu e nimic de spus — despre scenografi nu pomenește aproape nimeni nimic.

GIULIO TINCU: Și mie mi se pare că noi nu sîntem ajutați de critică. Am făcut și o statistică pe care am adus-o cu mine ca să v-o prezint.

DIN 220 DE CRONICI PENTRU 35 DE FILME,

2 cronici conțin analize competente și referințe la scenografie formulate în spirit profesional;
189 cronici n-au nici un cuvînt despre decorație; iar 29 au aprecieri stas.

Pot să vă comunic că am descoperit 9 formule pe care le folosesc frecvent cronicarii, în ceea ce ne privește. Iată-le: «un cuvînt de laudă», «mențiune lăudabilă», «binemeritate laude», «merite deosebite», «efort meritoriu», «merită aprecierea», «toate aprecierile noastre», «remarcabile calități», «decoruri sugestive».

ION OROVEANU: Interesant este de discutat chiar acest punct de vedere: că trebuie să se scrie neapărat despre scenografia filmului. E de văzut însă *în ce măsură și cum* contribuie scenografia la realizarea spectacolului cinematografic, comparativ cu măsura în care contribuie scenografia de teatru la realizarea spectacolului. Pentru că criteriile sînt deosebite. În spectacolul de teatru, între scenografie și public

ANALIZE DISCUŢII

nu se găseşte nici un fel de intermediar, adică imaginea este privită direct. Pe cînd în cazul filmului, imaginea construită de scenograf este privită de către spectator prin intermediul imaginii fotografice. Sînt rare cazurile în care se poate vorbi despre scenografie ca despre un factor determinant în realizarea spectacolului cinematografic. Un exemplu — la întîmplare — ar fi filmul cu Shirley Mac Laine, comedia muzicală «Can-Can». Adică se poate vorbi mai mult despre scenografie în filmele-spectacol. Acestea sînt însă filme care ies de obicei în afara unui stil cinematografic propriu-zis şi împrumută elemente de la alte manifestări de artă, de genul spectacolului. E adevărat că există şi în filmele mari momente în care imaginea transmite ideile, sugestiile de psihologie, prin elemente de scenografie. De pildă, în «Eclipsa» lui Antonioni, în care decorul joacă un rol foarte important, o bună bucată de timp. Dar nici aici nu este vorba de un dialog al scenografiei cu spectatorul, ci de *un dialog al regizorului* cu spectatorul, *prin intermediul scenografului*. Mă întreb de aceea dacă se poate vorbi de o şcoală de scenografie independent de apariţia unei şcoli de filme sau a unor curente cinematografice? După mine, nu. Singura scenografie de film care s-a impus ca un curent naţional de scenografie este cea din filmul japonez.

GIULIO TINCU:

EXISTĂ TOTUŞI

o serie de trăsături distinctive care marchează şi prin scenografie marile şcoli de film. Şcoala scenografică sovietică, de pildă, se caracterizează prin maniera picturală a decorurilor, şcoala engleză pedalează pe minuţiozitate, pe adevăr, pe veridicitate...

ION OROVEANU: A apărut, e adevărat, la un moment dat un curent cinematografic, însoţit de unul scenografic, care au impulsionat, şi unul şi altul, în mod determinant, evoluţia cinematografiei: neorealismul italian. El a adus în cinematografie marele adevăr cotidian, ca răspuns la un alt curent, la o altă şcoală, şcoala hollywoodiană, a efectului exterior, a somptuozităţii, a lustrului de suprafaţă, a minciunii în ultimă instanţă. Această şcoală scenografică şi cinematografică a fost pusă la un moment dat faţă în faţă cu şcoala neorealistă. Lupta au cîştigat-o neorealiştii.

LIVIU CIULEI: Care au fost depăşiţi la rîndul lor, de urmaşi, sau s-au autodepăşit. De exemplu, Fellini. Faţă de primele sale filme, tipic neorealiste — «La strada» şi celelalte, el a mers apoi în direcţia lărgirii ariei de cuprindere a subiectelor, a evoluat de la transpunerea strict realistă, la transfigurare, către zonele mai puţin cunoscute şi limpezi ale conştiinţei. De unde şi *o nouă calitate* a scenografiei din filmele sale mai noi, care interpretează datele şi elementele realităţii, le subordonează viziunii artistului, ca în «8½» de pildă. Atonioni tratează, de asemenea, altfel scenografia decît o făcea De Sica, în primele momente ale şcolii neorealiste. El introduce în film, în «Deşertul roşu» mai ales, experienţa cîştigată de arta fotografică modernă şi chiar experienţe ale fotografiei de modă.

ION OROVEANU: La Antonioni imaginea are ea însăşi un conţinut psihologic, adică prin elementele şi modalitatea sa de tratare, *imaginea este purtătoare de gîndire*, pe cînd imaginea neorealistă îşi propunea mai mult să reconstituie un cadru.

REPORTERUL: Pomii, clădirile, asfaltul din «Deşertul roşu»...

LIVIU CIULEI: Elementele realităţii sînt epurate, selectate, interpretate, adică văzute nu printr-o prismă neutră, ci prin una colorată subiectiv.

REPORTERUL: Vorbeaţi de japonezi.

LIVIU CIULEI: Şcoala lor este naţională pentru că transpune, atît în fotografie, cît şi în scenografie, experienţa artei plastice japoneze. Este singura şcoală care a reuşit să prelingă o tradiţie naţională într-o artă nouă, modernă, de circulaţie universală.

REPORTERUL: Este interesant de remarcat raportul acesta dintre *naţional şi universal*.

ION OROVEANU: Franţa, care este o ţară cu o mare tradiţie de artă, în toate domeniile, a reuşit în mai mică măsură să facă acelaşi lucru, adică să găsească un echivalent cinematografic picturii franceze. Filmul «Moulin Rouge» era *o transpunere* pe ecran a unor elemente din pictura franceză, dar nu era *o transfigurare*, nu era o creaţie independentă, echivalentă, aşa cum se întîmplă cu filmele japoneze care amintesc în modul cel mai direct de spiritul şi factura plasticii japoneze, fiind totodată opere cinematografice «pure» sub raportul esteticii specifice ale acestei arte noi.

REPORTERUL: Plastica japoneză, în genere, e mai apropiată de grafică — deci şi de cinematograf.

ION OROVEANU: Toată arta japoneză — şi grafica, şi teatrul, şi muzica — este realizată în aceeaşi modalitate. Seamănă cu un kimono. La fel şi filmele japoneze, atît de discutate azi în lume — pînă la ultimul pe care l-am văzut — «Femeia nisipurilor», care e şi el *o transfigurare, nu o transpunere directă, ilustrativă*.

LIVIU CIULEI: Japonezii au o artă atît de înscrisă în peisaj, atît de unitară cu peisajul, determinată de el şi de condiţiile de viaţă, încît le-a fost mult mai uşor să ajungă la o formulă cinematografică echivalentă ca valoare şi ca factură.

REPORTERUL: Ce direcţii credeţi că ar putea sugera plastica românească filmului românesc?

LIVIU CIULEI: Arta românească este o artă europeană, atît arta populară, cît şi cea cultă. Similitudinea artei noastre populare cu arta greacă, de pildă, e cunoscută. Eu cred că, *prin spiritul său, şi scenografia noastră trebuie să fie românească*. Depinde dacă artistul respectiv sesizează spiritul artei româneşti — spirit echilibrat, aproape clasic, olimpic. Este un punct de vedere.

GIULIO TINCU: Actualmente în cinematografia noastră se produce

O DIVERSITATE DE EXPERIMENTE.

Nu este greu să distingi, de pildă, un film a cărui scenografie o semnează Liviu Popa, de un altul. Aştept să văd «Zodia fecioarei», deoarece mi se pare că Oroveanu a realizat în acest film un lucru foarte interesant, încercînd o formulă ritmată de aşezare a lucrurilor în spaţiu şi în cadru, făcînd simţite ecourile unei culturi autentice. Constantin Baroi în decorurile filmului «Ultima noapte a copilăriei» a mers, se pare, în altă direcţie, valorificînd mai ales elemente de grafică modernă — contrastul alb-negru. Eu am căutat ca în «Un film despre o fată fermecătoare» să simplific detaliile, nu în detrimentul atmosferei, dar să le tratez pornind de la formula cehoviană, după care totul sau aproape totul trebuie să fie funcţional. Deci, într-un fel, se creează sau se caută nişte căi în scenografia noastră. *Scenografia obligă la căutări.* Totdeauna, în clipa în care începi să faci scenografie de film, trebuie să te subordonezi acestei necesităţi, acestui imperativ.

LIVIU CIULEI: N-aş spune că totdeauna. La filmele de epocă, da. Dar cînd filmul se referă la prezent, scenograful trebuie să se retragă în spatele realităţii, să se facă mai puţin simţit.

MARCEL BOGOS: E de la sine înţeles, atîta vreme cît filmul sau jumătate din film e turnat în decoruri naturale.

LIVIU CIULEI: Hipertrofierea funcţiei sale în filmele de actualitate creează de regulă o senzaţie de fals.

ION OROVEANU: De ce? Există exemple care te contrazic, multe exemple. «Fericirea» de Agnès Varda este descrierea unei realităţi imediate, prin intermediul unei imagini poetice. Şi «Umbrelele din Cherbourg»...

LIVIU CIULEI: Totuşi, cinematografia fiind, spre marea mea disperare, povestirea unei mici istorioare, din care să se tragă mai multe sau mai puţine concluzii, iar istorioara trebuind să pară adevărată, scenograful de film se retrage de obicei în spatele realităţii pe care trebuie s-o demonstreze. În clipa în care cinematografia reuşeşte să facă stil din această istorioară, ea devine mai personală, ca în exemplele citate. În «Fericirea», chiar imaginea de carte poştală de bună calitate capătă valenţe artistice şi este ridicată la rangul de stil. Dacă povestioara depăşeşte şi limitele obişnuite ale unui stil şi ajunge la filozofie, atunci rolul scenografului creşte enorm, vizează însăşi esenţa operei, cum se întîmplă în filmele lui Fellini sau Resnais.

REPORTERUL: Constat că citaţi numele regizorilor, nu ale scenografilor.

GIULIO TINCU: Critica şi mai ales unii cronicari ai revistei CINEMA apără cu dinţii ideea autorului unic al filmului — regizorul — şi se foloseşte de acest prilej pentru a o sublinia din nou.

REPORTERUL: Să abordăm deci acest cuplu litigios: regizor-scenograf.

LIVIU POPA: Ceea ce vrea critica să ne sugereze spre discuţie, apropo de ideea autorului unic, se referă la capacitatea regizorului de a solicita celelalte compartimente de creaţie. Este nevoie adică de *un regizor-scenograf, sau scenograf-regizor*, pentru ca opera să fie viabilă. În orice caz — nu un divorţ, în orice caz — regizorul să nu spună: — Treaba ta ce faci!

ION OROVEANU: După mine, în practica noastră scenografică se pot distinge

TREI MODALITĂŢI DE COLABORARE

cu regizorul.

Prima — şi poate chiar cea ideală — este aceea în care *ideile majore ale filmului*, pe care regizorul le posedă înaintea începerii turnării, *sînt dezbătute şi sînt corelate* (pentru a fi transmise în imagini) *cu majoritatea factorilor importanţi, componenţi ai colectivului care realizează filmul.*

A doua modalitate de colaborare întîlnită în practica noastră este aceea în care regizorul acordă *o anumită importanţă* factorilor de bază cu care colaborează la realizarea operei, în sensul că sînt discutate numai cîteva probleme mai importante ale filmului, urmînd însă ca fiecare colaborator «*să se descurce cum crede şi cum poate*», depunînd pe cont propriu o pasiune mai mică sau mai mare. Dar mie mi se pare că *pasiunea se naşte totdeauna din sentimentul că participi foarte activ la opera în sine*. Adică poţi avea mari satisfacţii la realizarea unui spectacol de teatru, colaborînd cu regizorul în aceeaşi manieră — «fiecare să se descurce singur», pentru că acolo situaţia este de aşa natură, în condiţiile teatrului, că un scenograf este în mică măsură şi un regizor. În teatru, poţi să utilizezi astfel de soluţii scenografice, încît dacă vrei poţi să-l îngrădeşti pe regizor. Ceea ce nu se poate întîmpla în cinematografie, unde *totul depinde de aparatul de filmare, de unghi, de lumină, de peliculă, adică de regizor*.

ANALIZE DISCUȚII

Colocviu realizat de VALERIAN SAVA

Dar mai există și *o a treia formulă de colaborare*, care e de fapt o variantă a celei de a doua: *cînd regizorul filmează efectiv invers decît s-a discutat.* S-a întîmplat la un film la care am colaborat eu însumi — și s-a întîmplat în foarte multe cazuri. Regizorul a filmat pur și simplu invers decît plănuisem. Deci, *eu fiind copărtaș la ideea că filmul este operă de autor și că autorul unic este regizorul, consider că regizorul poate deveni efectiv un autor, dacă este un excelent colaborator cu ceilalți factori de creație*. Un regizor de film trebuie să fie foarte bine informat despre artă în general, să fie foarte bine informat despre arhitectură în special, despre scenografie în special, despre muzică în special, să fie foarte bine informat despre literatură în general și despre dramaturgie în general.

A FI AUTOR UNIC

înseamnă să posezi toate aceste calități. De exemplu, eu consider *chiar un spectacol de teatru*, cum e «Troilus și Cresida», ca operă de autor. Interpretarea textului de către regizorul Esrig a fost făcută într-un asemenea mod, încît cred că putem întrebuința această formulă. Pe aceeași linie se înscriu și alte spectacole, cum a fost ultima premieră a teatrului Bulandra datorată lui Lucian Pintilie — «D-ale carnavalului». Și este foarte interesant să constați că acest tip de autori a ajuns la un nivel de percepere atît de înalt, în ceea ce privește elementele care concură la realizarea unui spectacol, încît în ambele exemple date, *ei își aleg colaboratori de mîna întîi.*

CONSTANTIN SIMIONESCU: Regizorul trebuie să fie ca un comandant de vas. El trebuie să știe să umble și cu sextantul, să știe să prevadă vremea, să știe să stăpînească cîrma, să știe de toate. Altfel ideile sale n-au ecou.

LIVIU POPA: Și să știe să se urce pe catarg, ca să vadă departe.

LIVIU CIULEI: Eu nu cunosc exact care este definiția personalității. Dar cred că noțiunea este exagerat întrebuințată. Orice artist e bine să fie o personalitate, fie că este scenograf, fie că e regizor, fie că e operator, fie că este autorul textului, fie că este actor. Dar *excesul de personalitate* într-o muncă colectivă este supărător. Cu atît mai supărător, cînd acea personalitate nu este aceea care conduce. Pentru că schimbă centrul de greutate. De exemplu, operatorul Figueroa este o mare personalitate. Dar personalitatea lui se transmite filmului de obicei mai puternic decît personalitatea regizorului.

ION OROVEANU: Pentru că n-a găsit regizorul care să-i subordoneze personalitatea.

LIVIU CIULEI: Cu care să-și acorde personalitatea — e mai bine spus. De pildă, Ovidiu Gologan este o personalitate marcantă. Dar noi ne-am acordat perfect, pînă la contopirea principiilor și ajungerea la unison, atunci cînd am lucrat împreună.

MARCEL BOGOS: Altfel s-a întîmplat însă la colaborarea Oroveanu-Gopo.

LIVIU CIULEI: La «Harap Alb»? Da, poate, în sensul că Oroveanu, venind ca o personalitate bine construită, bine clădită, bine cunoscută, în contact cu Gopo — la rîndul lui o personalitate constituită, au reușit să facă două filme. Fiecare și-a povestit basmul lui. Fiecare în modul cel mai sincer, la un nivel de performanță, dar neacordat cu celălalt. Important este ca regizorul care cunoaște toate coordonatele filmului să acționeze *ca un focar prin care trec toate razele colaborării.* Cu Giulio Tincu am fost totdeauna de acord, deși am lucrat împreună două filme foarte diferite, cu două principii decorative complet diferite: în «Valurile Dunării» — un principiu angular de perspectivă avantajată asupra decorului, iar în «Pădurea spînzuraților» după un alt principiu, al filmării frontale a decorului — perpendicular pe ax. Cred că scenografia noastră de film a mers pe drumul bun și a ajuns foarte repede la maturitate. De ce spun «drumul bun»? Pentru că a evoluat într-o direcție firească. A început prin a face «academie», practicînd stilul clasic, realist, sobru, a făcut școala execuției, o școală înaltă de execuție, foarte pretențioasă — și acum poate evolua mai departe. În raport cu alte studiouri, de multe ori la noi se execută mai bine un decor, deși n-am dispus și *nu dispunem nici acum de datele unei tehnologii a decorurilor de film.*

GIULIO TINCU: N-am avut adică o tradiție, n-am putut să preluăm o experiență. Am învățat lucrînd. Anul acesta am văzut cum se realizează decorurile în studiourile engleze și am dobîndit o certitudine: că nivelul profesional al execuției decorurilor noastre egalează, iar în unele cazuri depășește nivelul mondial.

REPORTERUL: Spuneați că nu dispunem nici acum de datele unei tehnologii a decorurilor.

LIVIU CIULEI: În cinematografiile cu tradiție există cataloage, care sintetizează întreaga experiență profesională a acestui domeniu. Ți se oferă de pildă modele pentru o mie de profile. Trebuie numai să comanzi: — Profilul 526! Altfel ești nevoit să iei de fiecare dată totul de la început: să concepi decorul, să-l desenezi, să descoperi materialul necesar execuției, secretul lui de fabricație, să faci cuțitele, să bagi materialul în mașină, să execuți uneori, personal, decorul.

MARCEL BOGOS: Eu am vizitat studiouri cinematografice din alte trei țări. Pot să spun că decorurile noastre se situează la un nivel calitativ înalt. Am atins acest nivel prin efortul scenografilor și al altor oameni necunoscuți, care nu sînt trecuți pe generice. A fost, cum s-a spus, un adevărat tur de forță în care am făcut «de toate». Dar *acest tur de forță în care facem «de toate» este timpul să ia sfîrșit*, pentru că scenografii să se ocupe propriuzis de meseria lor — aceea de a concepe cu aportul întregii lor fantezii ambianța în care regizorul «să-și facă jocul».

ION OROVEANU: Am lucrat la un film — «Zodia fecioarei» — care a dispus de o peliculă color foarte bună, înregistrînd culorile așa cum sînt ele și nu altfel. Aceasta cerea o înaltă calificare și precizie în executarea decorurilor. Dar pentru întreaga muncă din acest sector, studioul mi-a dat ca ajutor un singur om, care nu era calificat.

REPORTERUL: Ce propuneți?

LIVIU CIULEI: *Organizare!* Există în studioul București un birou tehnologic?

GIULIO TINCU: Nu.

ION OROVEANU:

UN BIROU DE TEHNOLOGIA DECORURILOR!

De pildă, dacă am trecut pe schița de decor că peretele din față, B, este din scîndură veche mîncată de carii, atîta trebuie să ajungă. Și acest Birou să găsească soluția tehnică de execuție sau s-o știe dinainte și să-l execute.

MARCEL BOGOS: Studioul, în forma lui organizatorică actuală, își propune într-adevăr să răspundă și la aceste cerințe de ordin tehnic. S-au făcut schimburi de experiență cu străinătatea...

REPORTERUL: *Sperăm că se vor lua în considerație, în mod eficient și propunerile făcute aici.*

LIVIU CIULEI: S-ar crea și posibilitatea de a reduce prețul de cost al lucrărilor, de a reduce efortul suplimentar al creatorilor.

ION OROVEANU: Cel mai necesar lucru este detașarea scenografică de formele administrative greoaie. În al doilea rînd, e momentul să solicităm un profesionalism de nivel înalt cadrelor ajutătoare. Cinematografia impune o calificare și o nomenclatură profesională variată și precisă. Ce înseamnă însă la noi a fi recuziter? Deocamdată, recuziterul nu e un ajutor efectiv al decoratorului sau un colaborator al său.

LIVIU CIULEI: Depinde. La «Pădurea spînzuraților» am avut o echipă bună.

MARCEL BOGOS: Sînt în studio și recuziteri calificați.

LIVIU CIULEI: În studiourile americane există o funcție numită set-dresser, adică îmbrăcător de decoruri: scenograful face decorul și set-dresserul se ocupă de recuzită, de tapițeria optimă pentru o anumită concepție. De obicei este o femeie care știe ce înseamnă un serviciu Cobalt sau Meissen, adică o bună cunoscătoare a stilurilor.

GIULIO TINCU: Eu sînt de 16 ani în cinematografie și decorurile mi le patinez singur. Dar

CÎT TIMP POATE DURA PIONIERATUL?

REPORTERUL: Ce s-ar putea întreprinde în acest sens?

LIVIU POPA: Să ia ființă o școală de recuziteri.

ION OROVEANU: Mie mi se pare că o soluție eficientă, în momentul de față — urmînd a se crea mai tîrziu o școală de specialitate — ar fi ca unii studenți sau absolvenți ai Facultății de scenografie să preia direct conducerea acestor sectoare.

MARCEL BOGOS: Eu l-aș contrazice pe Oroveanu. Noi cei șase, aici de față, sîntem cu toții autodidacți. Noi n-am făcut nici unul școala specială de scenografie.

ION OROVEANU: Am făcut-o, muncind.

MARCEL BOGOS: Dacă studioul va solicita pe cei doritori să vină în ajutorul nostru în acest sector, oricînd se vor găsi, nu imediat, dar se vor găsi în scurt timp, cei mai indicați oameni care, alături de noi, și într-un număr de luni sau ani, se vor forma muncind.

REPORTERUL: Principalul este să ia act realmente cineva de această necesitate.

ION OROVEANU: Noi, cum s-a spus, am depus o muncă de pionierat în ceea ce privește asimilarea profesiunii de scenograf de film, fiindcă mai toți am fost arhitecți. În același timp, a trebuit să învățăm și alte meserii cinematografice auxiliare, în lipsa unui Birou tehnologic și a unei nomenclaturi profesionale precise în studio. Ciulei spunea că scenografia noastră a mers pe drumul cel bun, fiindcă a început bine și a făcut școala execuției. Pentru a promova de la școala execuției la o școală de artă scenografică și cinematografică, e nevoie bineînțeles să facem alți pași.

REPORTERUL: *Quod erant demonstrandum.*

un mit modern mitul vedetei



de

ECATERINA OPROIU

E foarte greu de separat cele două noţiuni: filmul a lansat ideea de vedetă, iar vedeta este azi zona magnetică a filmului. Marele public nu spune mă duc să văd un film de Malle, de Truffaut, de Rosi, ci mă duc s-o văd pe Sophia Loren, pe Brigitte Bardot sau pe Julie Christie. Vedeta a devenit astăzi unul din centrii vitali ai artei cinematografice. Unii cred că reprezintă chiar nodul său vital.

VEDETA — GARANŢIE

VEDETA — RĂU NECESAR

În faţa proiectului unui nou film prima întrebare pe care o pune producătorul este: cu ce vedete? Publicitatea cu care se lansează un film se referă nu la numele autorului real al producţiei, adică la regizor, ci la capul de afiş: iubirea ante-conjugală a lui Liz Taylor şi Richard Burton a lansat «Cleopatra», rivalitatea Jeanne Moreau-Brigitte Bardot a lansat «Viva Maria». Regizorii cei mai porniţi împotriva ideii de vedetă, adică neorealiştii, au evoluat renunţînd treptat, unii cu regrete, alţii cu remuşcări, dar renunţînd la actorul anonim. Cine mai ştie azi numele non-actorului din «Hoţi de biciclete», interpretul acela neprofesionist care a făcut să curgă lacrimile a cinci continente. Avangarda, oricît de mult dispreţuieşte ideea de star, o acceptă ca pe un rău necesar. Godard apelează la Marina Vlady şi la Belmondo, iar într-un film făcut după gustul său, adică un film cu fete şi băieţi care nu sînt nici celebrităţi, nici cazuri rare, care sînt pur şi simplu «copiii sticlelor de coca-cola» («Masculin şi feminin»), Godard a simţit nevoia să apeleze la Brigitte Bardot şi s-o facă să apară într-un rol de figurantă, rolul unei femei anonime, care apare cîteva secunde la o masă de bistrou. Welles, marele Welles, într-un film gîndit pentru el şi susţinut de el, în «Falstaff», a simţit nevoia să treacă pe generic pe Jeanne Moreau şi pe Marina Vlady, chiar dacă le-a făcut să apară în nişte roluri de semi-umbre. Abandonîndu-şi idolul, sau abandonat de el, însuşi Antonioni se simte dezrădăcinat şi pare că nu şi-a găsit linia de plutire pînă ce nu a găsit o locţiitoare pentru Monica Vitti. Chaplin, Chaplin în persoană, nu s-a încumetat să înceapă «Contesa din Hong-Kong» fără numele de garanţie al Sophiei Loren. Priviţi lista filmelor de succes ale ultimilor ani. În afara filmelor cu vedete nu mai există decît o singură categorie: filme care lansează o vedetă. Bineînţeles că nu orice autor îşi poate asuma riscul unei asemenea tentative. Calculul probabilităţilor dă reuşitei un coeficient extrem de redus. El arată că pentru a ajunge la hirotonisirea ca vedetă a unei singure fete frumoase şi talentate este nevoie de sacrificiul unei imense cantităţi de frumuseţi fragede, de talente îmbobocite. Cuvintele biblice «mulţi chemaţi, puţini aleşi» n-au răsunat niciodată mai exact ca în această împrejurare.

RARISSIME EXCEPŢII

Există desigur cîteva rarissime excepţii. Una se numeşte Bresson. El practică un cinematograf ascetic şi pur. El lucrează de preferinţă cu nume necunoscute. O vedetă în filmele sale ar părea un fel de Irma la Douce într-o mînăstire de carmelite. Bresson ignoră vedeta, dar o plăteşte scump, o plăteşte cu insuccesul financiar şi cu scoaterea sa din circuitul regizorilor activi. Pentru un autor de film nu există preţ mai mare. Probabil nici chiar Bresson, cel mai necomercial dintre regizorii necomerciali, cel mai puţin avid de succes la public, probabil că nici pentru el acest preţ nu mai este de acceptat, de vreme ce, recent, s-a hotărît să capituleze în faţa genului poliţist.

Este inutil, poate, să mai aglomerăm argumentele. Cu voia sau fără voia noastră, plăcîndu-ne sau displăcîndu-ne, vedeta a devenit o problemă de prim ordin a filmului contemporan. Cu voia sau fără voia noastră, filmul a construit şi construieşte, prin vedetă, o mitologie contemporană. De ce?

De ce la o anchetă, din o sută de trecători, 94 la sută au ştiut să spună cine este Belmondo şi doar 4 la sută, cine a fost Einstein?

De ce liceenele din Franţa cunosc mai bine succesele amoroase ale lui Alain Delon, decît bătăliile lui Henric al IV-lea?

De ce o făptură omenească, nu întotdeauna mai decorativă, mai sagace sau mai înzestrată decît alte făpturi omeneşti începe la un moment dat să iradieze o forţă mitică şi devine treptat sau peste noapte un fenomen: fenomenul Garbo — garbismul, fenomenul Bardot — bardotismul?

De ce şi cum a apărut vedeta, această super-forţă cinematografică, despre care teoreticienii filmului spun azi că este în acelaşi timp pieirea şi salvarea cinematografului?

FAZA PIONIERATULUI NU PRODUCE VEDETE

În primul rînd, vedeta este produsul unei cinematografii aflată într-o fază industrială dezvoltată, al unei cinematografii cu resurse materiale. Faza apostolatului în care cîţiva trăzniţi sau îndrăgostiţi de arta şaptea hotărăsc să-şi amaneteze mobila şi o căsuţă moştenită de la o mătuşă celibatară, faza pionieratului, nu produce vedete. Gîndiţi-vă la începuturile cinematografului. Relaţiile omeneşti din cadrul improvizatelor studiouri stăteau sub semnul unei organizări patriarhale. Producătorul filmului era şi regizor, soţia regizorului pregătea şi prînzul şi juca şi pe divă, funcţia operatorului era acoperită de cumnat, sora şi preşcolarii din familie susţineau figuraţia. Pentru primii actori de film, onorariile erau minime, şi într-o primă fază, interpretul trebuia să fie şi decorator, şi tîmplar, şi recuziter. De fapt, a vorbi de actor într-o asemenea perioadă este destul de exagerat. Interpreţii veneau din zona de lumpen a teatrelor, a circului, a cafenelelor literare, a barurilor de noapte şi a café-concert-ului. Bineînţeles că pe vremea aceea, cînd proprietarii filmelor refuzau să accepte ca un interpret să fie arătat în prim-plan (un regizor al timpului povesteşte că directorul lui s-a indignat în faţa unei asemenea imagini: «eşti nebun? Ce, vrei să se spună că lucrăm cu oameni fără picioare?») — pe vremea aceea nimeni nu se gîndea să le pună numele pe afiş. Provenienţa actorilor le explică de altfel şi cabotinismul exagerat, chiar pentru epoca grandilocventă a lui 1900. În primii ani ai filmului, nimeni nu se interesa de altfel de actor. Senzaţională în aceste prime pelicule apărea minunea tehnică, trucul. Fascinaţia unui serial Pathé, un serial intitulat «Execuţiile capitale», venea nu din interpretarea ultra-dramatică, ci din redarea amănunţită şi crudă a actelor macabre: decapitarea cu securea, suprimarea prin ştreang, tragerea în ţeapă etc. E adevărat, în această epocă Méliès a fost protagonistul tuturor filmelor sale. Publicul epocii se pare însă că nu i-a făcut hazul, deşi Méliès, acest genial primitiv al artei cinematografice, a fost fără îndoială prima mare şansă a ecranului de a lansa o vedetă. Mélies a fost un spirit scînteietor, de o inventivitate fără precedent, un fel de factotum al filmului. Dar geniul nu era şi nu este suficient (şi nici chiar necesar) pentru a lansa o stea. Ca actor, Méliès a trecut aproape neobservat. Ca autor de film s-a bucurat

Trei monștri sacri pe nume Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Sophia Loren.



Dintre atîtea vedete, cea care a produs în lumea modernă un fenomen social, bardot-ismul, nu este nici cea mai talentată, nici cea mai frumoasă. Atunci de ce din atîția monștri sacri publicul a ales-o pe ea?

De ce?

De ce catalogul oamenilor iluștri, la anul 1934, nu cuprinde decît un eveniment: s-a născut B.B?

De ce?

De ce la o anchetă din o sută de trecători, 94% au știut să spună cine e Belmondo și numai 4% cine a fost Einstein?

De ce?



mai ales de ingratitudine. Ca producător, începînd din 1908, a fost depășit de avîntul artei pe care a slujit-o ca pionier, iar după ce a fost depășit de ea, a fost — tot de ea — redus la zero, adică transformat dintr-un om bogat, într-un vînzător de zaharicale într-o gară a Parisului. Pentru mărirea și decăderea în lumea filmului, soarta lui Méliès este atît de tipică, încît ne apare neverosimilă. Dar să nu lăcrămăm prea îndelung, nu pentru că Méliès n-ar merita-o, ci pentru că istoria apariției și dispariției stelelor de cinematograf are atîtea exemple înduioșătoare, încît trebuie să ne raționalizăm emoțiile.

PRIMA VEDETĂ A LUMII: MAX LINDER

Cum spuneam, epoca economiei naturale este incapabilă să inventeze, să instaureze și să susțină ideea de vedetă. În această primă etapă, candidații nu pot cuceri o glorie mai largă și mai solidă din multe pricini, dar în primul rînd din lipsă de condiții materiale. Anumite apariții drăgălașe înviorează, ce e drept, cine-atmosfera epocii, dar strălucirea lor apare dimineața și pălește la asfințit. Cine-și mai aduce aminte de mademoiselle Milly de la Operă, de silueta ei durdulie, de grația cu care-și căuta un purice printre volanele juponului? Aceste glorii de o zi nu puteau deveni vedete, așa cum n-au putut deveni vedete nici chiar monștrii sacri ai scenei (Mounet-Sully, Albert Lambert, Madame Baret etc.), așa cum n-a putut deveni vedetă de cinema Sarah Bernhardt, deși apariția ei pe pînză a făcut atîta vîlvă. Atunci cine au fost primele vedete recunoscute de publicul vremii și de istoria celei de-a șaptea arte?

Prima vedetă masculină a lumii ecranului nu a fost Chaplin — așa cum am fi tentați să credem în prima clipă, ci contemporanul său, un actor care purta cauciucuri la tocuri ca să-și îmblînzească complexele de om scund, un actor cu mustăcioară, cu pălărie tare și cu floare la butonieră (exact așa cum și-i imaginau străinii pe eleganții și frivolii francezi!), un comic de la care Chaplin declară că a învățat enorm, pe nume Max Linder. Care sînt probele materiale că acest nume a trecut din categoria actorilor, a marilor actori, într-o categorie nouă care avea să devină în curînd o instituție pe nume vedetariat? În primul rînd: onorariile. Max Linder nu mai *primește* onorarii, nici chiar onorarii fabuloase. El *impune* producătorului său o cifră, nu contează cifra, contează că o impune. El este primul actor din istoria cinematografiei care îndrăznește să-i spună lui Charles Pathé: ori plătești, ori plec. Primul său onorariu a fost de 20 de franci. «Pe mine m-a costat mult mai mult — avea să spună Linder mai tîrziu. — Pentru că la acest prim film mi-am rupt pantalonii, mi-am turtit jobenul și mi-am pierdut butonii». Peste cîțiva ani sumele cu care va avea de-a face Linder vor fi de 10 000 de ori mai mari. Curba succesului său se va urca deci de la 20 la 200 000 de franci. Este o cifră interesantă din punct de vedere al bursei unui actor, dar este de reținut și pentru valoarea ei strict economică. Începînd cu Linder și pînă în zilele de glorie ale Sophiei Loren, vedeta apuseană stă sub semnul unei permanente obsesii a încasărilor. Citiți memoriile lui Chaplin, «Povestea vieții mele». Există în confesiunea acestui mare liric o atît de mare abundență de cifre, de calcule comerciale, de remușcări comerciale, de exultări comerciale, încît nu poți închide această voluminoasă carte, fără un sentiment de stinghereală și de decepție. Este cu putință ca atîta duioșie, atîta căldură, atîtea gesturi gingașe, atîta inocență, atîta puritate să crească pe atîtea cecuri, pe atîtea registre contabile, pe atîtea procese privind dreptul de autor?

Al doilea semn că actorul Linder a devenit vedeta Linder este existența unei armate de admiratori constanți (les fans) care fac din el un idol, îi imită felul de a se îmbrăca și de a se mișca, îi întrețin popularitatea printr-un interes constant față de persoana lui artistică și civilă, o cohortă de admiratori care nu se mulțumesc să-l viseze și să-i agațe fotografia deasupra patului, ci este gata să treacă la entuziasmul violent și spectacular, este gata (așa s-a întîmplat în timpul turneelor lui la Petersburg și la Barcelona) să-i deshame caii de la cupeu și să-l tragă prin orașul înmărmurit și intrigat. Vedeta apare deci în momentul în care în jurul unui actor se creează un cîmp radioactiv, o forță capabilă să încingă imaginația omului de pe stradă, să impună în universul cetățeanului obișnuit o anumită făptură, ca un suprem termen de comparație. Max Linder a fost primul actor al ecranului care a izbutit să emane o asemenea forță mitică.



El este Rudolph Valentino al băutorilor de coca cola. Admiratorii îl numesc Bébél.

Din

20 000

de fete frumoase care

pătrund în studiouri

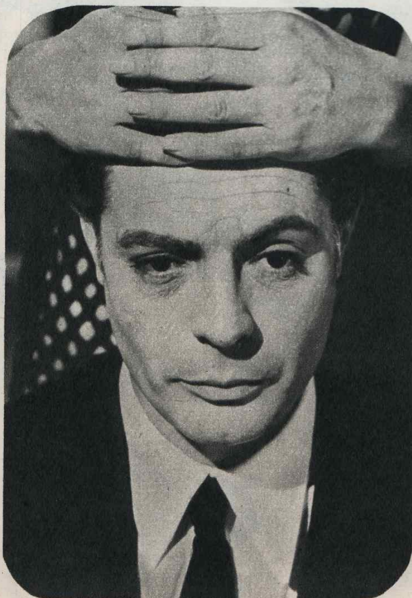
12

devin nume cunoscute

una singură

candidează la titlul de vedetă

Marcello Mastroianni — idolul plictisit de venerație.



O INSTITUȚIE NOUĂ: VEDETARIAT

Max Linder aparținea totuși unei faze încă romantice ale istoriei filmului. El aparținea totuși Europei în care uzina cinematografică s-a dezvoltat relativ încet și cu mijloace modeste, în care mitul vedetei stîrnea mai mult o efervescență sentimentală. «Spiritul practic american» avea să descopere și avantajele non-sentimentale ale noului mit. Acel care avea să industrializeze forța mitică a vedetei va fi Ford-ul cinematografiei americane, adică Zukor, fost negustor de blănuri, organizatorul proiecțiilor cu filme de călătorie în săli care imitau vagoanele de cale ferată, părintele cinematografelor cu preț redus (Nickel Odeons), inițiatorul unei serii cinematografice de mare succes «Actori celebri, în piese celebre» («Famous players in famous plays»). Pornind la exploatarea pe scară industrială a energiei mitice a vedetei, Zukor a fost primul care a transformat vedeta într-o instituție (vedetariat-stardom), o instituție cu un anumit program teoretic și organizatoric. Ideea principală, exprimată metaforic, este următoarea: «o vedetă este un fel de orhidee sau o piersică uriașă», adică — explică un comentator — este rezultatul unei munci îndelungate, care trece de la selecția la prezentare, prin tot soiul de operații complicate. Desigur, fiecare lansare are laturile sale specifice. Sistemul lui Zukor are însă cîteva puncte fixe, obligatorii, rezumate astfel de un exeget:

- Vedetă nu te naști. Devii. Devii așa cum se devine societar la Comedia Franceză.

- Un actor ajuns la un anumit grad de popularitate poate fi ridicat la rangul de star (starred). Pînă atunci el nu este decît un leadingman sau o leadinglady (adică un partener de star).

- Vedeta nu depinde de regizor (deși ea poate să fie, așa cum a fost și Marlene Dietrich, creația absolută a lui von Sternberg). Garbo a lucrat cu Brown, cu Fitzmaurice, cu Goulding, cu Cukor, Mamoulian. De fiecare dată publicul mergea la film într-o indiferență quasi-totală față de strălucirea sau mediocritatea regizorului. Aici stă de altfel și una din probele care verifică existența obiectivă a stării de vedetă. Cînd Edna Purviance n-a mai lucrat cu Chaplin, ea n-a mai însemnat nimic pentru nimeni. E de văzut ce-o să rămînă din Monica Vitti, acum cînd nu mai lucrează cu regizorul care a țesut în jurul ei o aură de mister și neliniște intelectuală, cu Antonioni.

- O vedetă trebuie să aducă întreprinderii cinematografice mari beneficii financiare. Ea este money-maker. «O vedetă — spune Ford, istoricul —

Julie Christie
vedeta care se străduieşte să introducă în filmul modern ideea de anti-star şi dorinţa de demitizare



Elizabeth Taylor
vedeta care se străduieşte să menţină în filmul modern fastul exorbitant al stelelor din epoca de aur a Hollywoodului



este actorul sau actriţa care e interpretul nr. 1 al unui film, a cărui responsabilitate comercială îi incumbă». O vedetă nerentabilă este un non-sens. Istoria cinematografiei cunoaşte un singur exemplu: Divina. Dar probabil tocmai de aceea, Divina a apărut şi a rămas Divina.

● Acţiunile unei vedete, creşterea sau scăderea lor o stabileşte box-office-ul, adică numărul scrisorilor primite, gradul de popularitate. La Hollywood dosarul administrativ al fiecărei vedete are «o foaie de temperatură» care indica pe vremea lui Zukor: Clark Gable în creştere, Myrna Loy în scădere, iar în zilele noastre indică: Shirley MacLaine — creştere vertiginoasă, Jane Mansfield — scădere vertiginoasă. În fiecare săptămînă proprietarii de săli sînt obligaţi să trimită rapoarte. Mărturiile timpului arată că omul care dă vedetelor insomniile cele mai negre este acest funcţionar obscur, care centralizează cifrele şi le transcrie în dosar. El este singura vieţuitoare — spune un star — în faţa căreia aş îngenunchia, dacă l-aş putea face să uite să treacă în registru o cifră care indică o scădere.

● O vedetă, în accepţia organizatorilor transoceanici, este obligată să se supună oricăror exigenţe publicitare şi să-şi înconjoare existenţa cu pereţi de sticlă. Contractele vedetei — consemnează un contemporan — pot să împiedice totul: «să călătorească, să fumeze, să se culce după o anumită oră, să iasă cu cineva fără permisiunea firmei, să se căsătorească, să aibă copii, să depăşească o anumită greutate, să-şi vopsească părul, să locuiască într-un anumit cartier».

●..O vedetă poate fi chiar invenţia unui agent de publicitate.

IATĂ UN EXEMPLU ISTORIC: THEDA BARA

Cine este această Theda Bara, al cărui nume nu sugerează nimic generaţiilor de azi sau sugerează cel mult o marcă de produs exotic sau un animal celebru, de tipul Rintintin? Cine este această făptură care a creat de-a lungul a peste patruzeci de filme primul personaj vamp din biografia ecranului, care a insuflat contemporanilor primului război mondial gustul pentru tipul femeii-cadîne, cu priviri muiate, cu gesturi voluptoase, în care răsunau toate chemările desfătărilor şi ale pierzaniei? Theda Bara este una din primele invenţii ale publicităţii cinematografiei. Actriţă de mîna şaptesprezecea, ea a fost aleasă de realizatorul Frank Powell să provoace un reviriment picant în psihologia cinematografică a epocii. El i-a radiat de pe generic numele său banal — Theodosia Goodman — şi a botezat-o pitoresc Theda Bara (anagrama cuvintelor «arab death» — moarte arabă). El a confecţionat legenda cu care a fost lansată actriţa: s-a născut la umbra piramidelor. Tatăl ei a fost un frumos spahiu, mama — o prinţesă egipteană. Copilă fiind a fost hrănită cu venin de şarpe; adolescentă fiind, a produs lupte fratricide la marginea deşertului. Bărbaţii cu sînge albastru se tăiau în săbii ca să pună mîna pe ea. Fotografiile vremii o arată în aceeaşi atitudine, cu aceeaşi expresie încremenită «de statuie egipteană fabricată într-o prăvălie din Ohio». Producătorii i-au dat să joace pe Carmen, pe Cleopatra, pe Salomeea, pe du Barry. Biografii au supranumit-o femeia-tigru. Azi toate datele astea ni se par înduioşător de comice. Azi legenda Thedei Bara ni se pare incredibilă. Dar ea a existat şi exclusiv datorită legendei Theda Bara a izbutit să întunece aureola enigmaticei Asta Nielsen şi să ştirbească gloria Francescăi Bertini, divina Bertini, care îşi scrie azi memoriile sub titlul «Nimic n-are importanţă», dar care în vremea aceea făcea să suspine Europa, o obliga să poarte pălării cu boruri imense à la Bertini, să fumeze cu ţigarete lungi à la Bertini, să poarte mănuşi pînă dincolo de cot à la Bertini. E greu de crezut că Theda Bara a existat şi este inimaginabil că acest personaj ridicol a fost Brigitte Bardot-ul bunicilor noştri. Să nu încercăm totuşi să explicăm cu orice preţ şi pînă la capăt «cum a fost cu putinţă». Cultul vedetei are explicaţiile lui concrete şi raţionale, dar el cuprinde şi ceva din capriciul unei anumite generaţii.

*

Să trecem însă peste acest grăunte de fandacsie şi să încercăm în numărul viitor să descifrăm ceva, nu numai din raţiunile materiale care au determinat apariţia vedetei, ci şi cauzele de ordin suprastructural. Să încercăm să pătrundem în anumite zone ale psihologiei publicului, autorul moral al vedetei, în forţa lui de a construi mituri şi în nevoia contemporană de a distruge miturile. Să încercăm să schiţăm metamorfoza pe care a suferit-o noţiunea de vedetă şi instituţia vedetariatului în decursul deceniilor şi să vedem cum înţelegem noi noţiunea de vedetă. Să zgîndărim puţin cenuşa unor stele. Atîtea iluzii, atîtea legende, atîta candoare şi atîta calcul dispar o dată cu stelele, încît e cu neputinţă ca sub această cenuşă să nu se fi copt nimic.

DACII

ȘI VOCAȚIA FILMULUI ISTORIC

de VALERIAN SAVA

Deși, poate, într-un ritm mai lent decît am dori, cinematografia noastră națională își descoperă rînd pe rînd teritoriile. Ea deschide acum încă un capitol, cu un gest temerar, înfruntînd amploarea și ineditul unei zone tematice vaste și complexe din istoria noastră: formarea poporului român, temeiurile existenței noastre milenare pe întinsele ținuturi stăpînite de Burebista și Decebal, jaloanele spirituale ale comunității dacice, evenimente de o vie și largă rezonanță contemporană..

Dintre aspectele, diverse și adesea de egală importanță, pe care crearea acestui film le va impune discuției, efortul de concepție al realizatorilor capătă de la sine prioritate. Pentru că prin forța lucrurilor «Dacii» nu puteau fi o operă ilustrativ-narativă. Datele consemnate istoric și documentar se refuză unei înlănțuiri facile, din cauza caracterului lor fragmentar. Pe de altă parte, tentația unui spectaculos exterior, lesne de obținut prin fastul reconstituirilor și senzaționalul bătăliilor, a trebuit la rîndul ei temperată, nu numai dintr-o elementară rigoare profesională, dar mai ales pentru că prea mari erau destinele pe care momentul istoric le-a pus în joc, prea gravă miza, prea strînse alternativele, într-o confruntare decisivă pentru milenii. Evident, tradiția filmelor istorice de diferite categorii, se resimte în «Dacii», dar vom vedea că autorii au tins să depășească, treaptă cu treaptă, condiția comună a genului.

Mai întîi, din «recuzita» filmului semnat de regizorul Sergiu Nicolaescu și scriitorul Titus Popovici lipsesc cîteva elemente zise tradiționale. A dispărut cu totul ideea frecventă în producțiile de serie, după care istoria ar fi rezultatul unor capricii de moment, atîrnînd, ca în «Cleopatra», de închegarea și desfacerea cuplurilor amoroase. Întîlnirea dintre generalul roman Severus și fiica lui Decebal, Meda, se produce într-un plan care e doar tangent cu celelalte. Relația aceasta nu devine o prizmă prin care să fie privite evenimentele și nici nu interesează în perspectiva unui happy-end sau a unui sfîrșit melodramatic. După ce îl adăpostește pe Severus în coliba sa din munți, ferindu-l de ochii dacilor și vindecîndu-i rănile, Meda aduce ostași din garda lui Decebal și-l predă pe captivul care-i devenise iubit. Liniștea stranie pe care Marie José-Nat o imprimă momentului ne transferă într-un univers etic de o marcată originalitate, care a cunoscut astfel de măsuri și de raporturi ale sentimentelor de dragoste și datorie, încît ideea de trădare, de lașitate sau de melodramă e aici exclusă. Gestul «barbar», crud și inocent în același timp, se reflectă în ochii romanului ca revelație a unei umanități necunoscute. Meda nu mai apare în final. Severus cade pe cîmpul de luptă sub sabia lui Decebal și peste trupul său trec cele două oștiri — dacii și romanii — ale căror șiruri se întrepătrund și apoi se confundă într-un tumult de trupuri suprapus sugestiv, în ultimul cadru, peste un relief similar de piatră: fapta umană devine istorie.

Celălalt element consacrat al speciei — scenele de bătălie — relevă de asemenea o optică proprie. Pentru a evita abuzul frecvent în producțiile similare, unde spectaculosul bătăliilor devine scop în sine, regizorul tratează aceste scene într-o modalitate decorativă, concepîndu-le mai mult ca pe un fundal, de pe care încearcă să detașeze acțiunea propriu-zisă. El așează geometric trupele în spațiul natural, pe mari întinderi sau le risipește ca un fel de vegetație insolită a muntelui, a pămîntului, a stîncii, căutînd un efect vizual suficient de elocvent pentru a comprima desfășurarea bătăliei propriu-zise. Formula regizorală indică o intuire exactă a intenției scenaristice, sugerînd caracterul de confruntare a celor două forțe — dacii și romanii — și mai puțin masacrul. Actele esențiale ale dramei se desfășoară ele însele nu în interioare, ci în același spațiu natural, ca și bătăliile: întîlnirea lui Severus cu Meda, în coliba din munți, nu departe de locul bătăliei, în apropierea marilor drumuri de război, lupta finală a lui Decebal cu Severus, în fața trupelor care îi privesc. Eroii sînt detașați din mulțime, rămînînd sub privirile ei sau — izolați în singurătate, dar în aceeași ambianță, sub același cer, ceea ce conferă întregului unitate de structură și de ton. Violența unor fraze de montaj — cu figuri și corpuri însîngerate, străpunse de suliți și săgeți, o dinamică a cadrelor remarcabilă, susțin ritmul spectacolului și apără filmul de decorativism. Dar precizia și măsura acestor scene de cruzime, distribuite echilibrat într-o tabără și în cealaltă, nu incită setea de senzațional și de violență, ci o domolesc, făcîndu-ne parcă să uităm de șansele pe care le au unii sau alții de a învinge.

De altfel, în ordinea inovațiilor de dramaturgie, inspirate de originalitatea istoriei noastre, e de reținut că în acest film ceea ce interesează în primul rînd nu e cine anume va învinge pe cîmpul de luptă. Exultarea spectatorului cu gustul format de superproducții e temperată în scenele de bătălie, atenția fiindu-i solicitată de încărcătura lor dramatică. Romanii înșiși pleacă la atac timorați de necunoscutul spațiu barbar, iar dacii nu vor acest război și fac totul ca să-l evite. Disputele individuale aduc față-n față parteneri a căror confruntare nu o urmărim ca pe un sport. Chiar în tabăra romană, cînd Severus e atacat de Fuscus, el se apără, nevrînd să primească lupta și-l ucide pînă la urmă pe prietenul său, apărîndu-se. Severus și Decebal. ieșiți în fața trupelor, sînt nevoiți să se lupte unul cu altul. Ei comandă două armate dușmane, cărora le rămîn credincioși și pentru care sînt gata să moară. Dar ei se cunosc și nici unul nu vrea moartea celuilalt. Un episod de bătălie devine aici chintesența dramei. Severus e fiul unui dac plecat la Roma cu 40 de ani în urmă, devenit patrician și senator roman, dar continuînd să slujească în taină interesele statului dac. Fiul său, care-și ignora originea, devenise general roman și fusese



Decebal (Amza Pellea), un chip dîrz, îngîndurat, un rege la o răscruce a istoriei.

Domițian (György Kovács) și Fuscus (Georges Marchall) privind spre ținuturile de dincolo de Danubiu.



o coproducție romano-franceză

REGIA: Sergiu Nicolaescu
SCENARIUL: Titus Popovici
IMAGINEA: Costache Ciubotaru
MUZICA: Theodor Grigoriu
DECORURI: Liviu Popa, Viorel Ghenea
COSTUME: Hortensia Georgescu
SUNETUL: Ing. A. Salamanian
MONTAJUL: Yolanda Mîntulescu
INTERPRETEAZĂ: Amza Pellea, Marie José Nat, Pierre Brice, Emil Botta, György Kovács, Georges Marchall, Geo Barton, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu, Vasile Cosma, Alexandru Herescu, Sergiu Nicolaescu.

trimis să lupte împotriva dacilor. Bătrînul încercase să împiedice izbucnirea războiului, dar murise ucis de un dac neștiutor, înainte de a-i dezvălui fiului taina. Acesta o aflase din gura lui Decebal, la care ajunsese ca sol, în locul tatălui. Ceea ce nu l-a determinat însă să trădeze interesele Romei. El s-a întors în tabăra romană și nici cînd s-a aflat a doua oară printre daci, grație Medei, nu și-a renegat patria adoptivă. În acest film nu există trădători. E refuzul de a folosi încă una din sursele frecvente și facile de dramatism pe teme istorice. Acum Severus se află pentru a treia oară față-n față cu Decebal. Dar de data aceasta — în văzul legiunilor romane care îi cer să recîștige steagul călcat în picioare de daci și să obțină victoria. Steagul îl recîștigă, cu consimțămîntul tacit al lui Decebal, dar victoria sa ar însemna moartea conducătorului dacilor liberi și a părintelui său spiritual.

Depășind astfel treptele primare, locurile comune în filmele de gen, autorii aspiră să realizeze prototipul unei specii originale, care poate deveni unul din filoanele proprii cinematografiei noastre — drama istorică spectaculară. În ultimă instanță rămîne în scenă doar Decebal, cu sine însuși, singur — cum îi spune Marele Preot — cu voința și crezul său de conducător al unui popor așezat la răscruce de istorii și geografii, stăpîn și muncitor al unui pămînt mănos, mult rîvnit pentru bogățiile și frumusețile sale. Figura lui Decebal este o reușită certă a filmului. Secvențele ilustrează condiția sa umană, ca și capacitatea sa de mare strateg, înaintaș legendar al poporului nostru. Actorul Amza Pellea dă contur acestei personalități, atribuindu-i un temperament exploziv, ținut în frîu cu tărie de caracter, net în gesturi și în decizii, dar cu privirea grea și tulbure de gînduri. Vorbele și actele eroului capătă consistență și relief, fiindcă dincolo de ele realizatorii sînt preocupați să descifreze o mitologie și în aceasta constă meritul inedit al filmului. Dramaturgia este compusă cu datele unei probabile mitologii dacice. Partitura scenaristică a lui Titus Popovici este bogată în astfel de elemente care compun un întreg univers de credințe, ritualuri, deprinderi, gesturi, comportări, tinzînd să explice resorturile intime ale unei spiritualități, acelea care l-au determinat pe Herodot să spună despre daci că ei «se socot nemuritori» și (poate de aceea) erau «cei mai drepți și mai viteji dintre traci». Un detaliu gestic — pumnul de pămînt strîns convulsiv și dus la piept sau zîmbetul dinainte de moarte — se constituie ca element liant al dramei, ajutîndu-l de pildă pe Severus să se convingă că tatăl său a fost dac. Ritualul sacrificării celui mai vrednic tînăr pentru a duce lui Zamolxe solia obștei, în ajunul ciocnirii decisive cu Domițian, leagă și mai mult destinul individual al lui Decebal cu destinul tuturor dacilor: fiul său Cotyso, fratele Medei, este cel sacrificat. Elementele se sudează și-și răspund unul altuia, născîndu-se acel joc firesc de sensuri — o suită de ecouri interioare care probează autenticitatea de spirit a reconstituirii. Regizorul a intuit și sensul și tonalitatea mai multor suite de secvențe: înscenarea sacrificiului lui Cotyso pe culmea Carpaților, în vecinătatea gravă a Babelor, sub acoperișul cerului crepuscular, tăcut, din pragul nopții; veselia barbară pe care Decebal o cere apoi celor de față și o susține el însuși, într-un dans frenetic, suferința sublimată a Medei, privind cerul, cu capul sprijinit de stînca uriașă, în lumina ultimelor raze de soare... Duritatea și cruzimea se îngemănează în aceste secvențe cu un fel de duioșie secretă, ca sub vraja unor revelații interioare profunde care dictează spontan măsura lucrurilor și înțelegerea tacită a necesității.

Imaginea traduce aceleași valori într-un joc armonic al culorilor tari, dominate de un roșu sîngeriu, cu aurul stins al podoabelor și lumina caldă, serafică, a cîtorva cadre. Pe alocuri aceste două constante, prea accentuate, riscă un divorț, precum în scenele introductive, cu Meda și Cotyso la vînătoare sau în cele din cabana Medei, dar ele se contopesc într-un chip fericit în tratarea portretului lui Decebal, căruia operatorul Costache Ciubotaru i-a relevat și forța și strălucirea, în linii nete, temperate de lumina de contur de o certă delicatețe. Aceeași confruntare echilibrată a unor valori antagonice, caracteristică marilor civilizații antice, se poate descoperi și în decorurile lui Liviu Popa și Viorel Ghenea și în costumele semnate de Hortensia Georgescu. Mai izbutite sînt acelea care se inspiră direct din mărturiile autentice ale civilizației dacice — piesele mari de piatră sau de lemn ale decorurilor, cușmele reproduse după monezi sau acelea care sînt prelucrări în spirit autentic ale unor date originale, cum ar fi sala tronului lui Decebal, construită din linii și volume orizontale de mare echilibru și simplitate, însemnul circular de deasupra tronului și altele.

Distribuția de prim rang alătură lui Amza Pellea pe Pierre Brice — Severus, pe Georges Marchall în rolul generalului Fuscus și György Kovács — Domițian, care conferă credit tipologiei romane. Georges Marchall a fost dublat de vocea tăioasă dar plină de malițiii subtile a lui Gheorghe Dinică, Pierre Brice a preluat reflexele precipitat dramatice din glasul lui Ion Besoiu, în timp ce Fory Etterle a încercat o parodie verbală a personajului Emil Botta — Marele Preot, Emanoil Petruț dublîndu-l pe Amza Pellea în rolul lui Decebal și Leopoldina Bălănuță dînd glas farmecului și jocului atît de firesc integrat de Marie José-Nat în dramă și în peisaj, fac la rîndul lor să transpară vigoarea și noblețea eroilor.

Fără a insista asupra unora sau altora din aspectele realizării, care s-ar cuveni analizate separat, avem revelația unui univers tematic de o nebănuită forță sugestivă. «Dacii» constituie pentru cinematografia noastră o elocventă demonstrație a posibilităților. El așează filmul nostru istoric în perspectiva unor succese mari și durabile.



Cotyso (Alexandru Herescu), fiul lui Decebal, alături de sora sa Meda (Marie José Nat).

De la început trebuie afirmat că «Dacii» reprezintă un succes. Succesul constă în demonstrația de mare amploare tehnico-materială de care dispune în prezent studioul «București». Succesul constă în verificarea actorilor români care nu sînt cu nimic mai prejos decît colegii lor, vedetele străine. Succesul constă de asemenea în munca regizorului Sergiu Nicolaescu, care transpune scenariul lui Titus Popovici în imagini frumoase, pline de dinamică cinematografică. Va fi un film care va place publicului și aceasta se simte că a fost în intenția autorilor, mai ales acolo unde au făcut concesii spectaculosului.

Acest subiect ne este aproape, ne este drag. Luptele dacilor cu romanii ne-au umplut sufletele de vitejie încă de pe băncile școlii. Este imaginea unor strămoși, care și datorită acestui film întăresc în inimile tuturor românilor sentimentul mîndriei patriotice. Este un film epopee, este o pagină de istorie care ne dezvoltă gustul de a vedea cît mai multe asemenea pagini.

Privind astfel filmul, aproape că uiți profesia de făcător de filme și te lași furat de imaginile reînsuflețite pe aceste meleaguri.

Cam atît pentru un colocviu. Filmul mi-a plăcut, doresc să mai văd asemenea filme și-o spun regretînd limbajul meu sărac, regretînd că nu știu să construiesc fraze atît de frumoase ca Valerian Sava: «Așază geometric trupele în spațiul natural, pe mari întinderi sau le risipește ca pe un fel de vegetație insolită a munteluí» etc. etc.

SENTIMENTUL MÎNDRIEI NAȚIONALE

ION POPESCU GOPO

Cred că despre filmul «Dacii» se cuvine scris astfel: filmul are subiect, construcție dramatică solidă, dialog bun, calități pe care regizorul Sergiu Nicolaescu le-a pus în valoare. Imaginea lui Costache Ciubotaru se subordonează viziunii regizorale, deranjînd doar acolo unde, furat de frumusețile peisajului, insistă în detrimentul cursivității acțiunii. Rămîn de neuitat cadrele de la Babele, sfîrșitul luptei dintre Decebal și Severus, acel cadru static, dar plin de dinamism, cînd Decebal privește legiunile romane înmormîntate sub brazi. E unul din cele mai frumoase cadre din film.

Vizionînd «Dacii» e cu neputință să nu fi cuprins de acel sentiment profund patriotic, atît de necesar educației generațiilor tinere. Admirația pe care pelicula lui Nicolaescu și Popovici ți-o inspiră față de strămoși e nobilă. Desigur, filmului îi pot fi aduse și obiecții. Și mari și mici: dar asta e datoria criticilor. Ca încheiere, aș vrea să amintesc de creația admirabilă a lui Mircea Albulescu.

PENTRU EDUCAȚIA GENERAȚIILOR TINERE

FRANCISC MUNTEANU

«Dacii», cinematografic vorbind și nu istoric, puteau să aibă o soartă de carton. Infirmarea, deși așteptată, a venit mai iute decît o credeau chiar și iremediabilii optimiști. În ciuda obligațiilor istorice, filmul are fiorul unei opere de artă inspirate din ansamblul gîndirii și sentimentelor unei comunități de oameni care definesc o epocă, și încă nu una dintre cele mai apropiate. Noblețea, cutezanța și eroismul strămoșilor noștri domină fiecare imagine a acestui film care și-a propus să abordeze una din primele pagini ale istoriei poporului român. Subiectul, ca și conflictul, izvorîte istoricește din dorința unora de a cuceri și din dîrzenia celorlalți de a se apăra, punînd față în față pe romani și daci, nu se desfășoară pe coordonatele invenției extravagante, ale deformării istorice, ci pe baza unor situații de cronică. De aici aerul întrucîtva reținut, de aici poate uneori caracterul informativ. Peisajul natural al României, redat cu inteligență și chiar cu risipă, conferă filmului monumentalitate. Sergiu Nicolaescu, documentarist de calitate, a plătit și tribut vechei obișnuințe profesionale. Cînd într-un film artistic simbolurile, metaforele sînt realizate cu mijloacele documentarului, se riscă diluarea cursivității și intensității dramatice (cronica lui Valerian Sava citează pe drept exemplul secvențelor inițiale de la vînătoare).

Cu sublinierile de mai sus, putem conchide că «Dacii», film de prestigiu din epopeea națională, deschide un nou capitol promițător al cinematografiei românești și afirmă o echipă de cineaști cu autentic talent.

SUB SEMNUL EPOPEII NAȚIONALE

VIRGIL CALOTESCU

panoramic peste platouri



ŞEFUL SECTORULUI SUFLETE

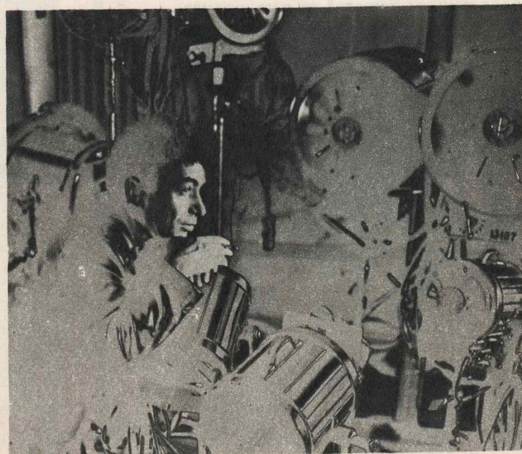
ÎN ULTIMA ZI DE FILMARE...

...Irina Petrescu se simţea mai Magdalenă decît oricînd...



...Radu Beligan rezolvase toate problemele sectorului suflete...

... iar operatorul filmului, Nicolae Girardi, începuse să se gîndească probabil la viitorul său film, care va fi...?



FRANŢA

NOUL CINEMA

TRĂSĂTURI SPECIFICE:

* **admiraţia faţă de Godard şi Resnais**
* **debuturi tîrzii**
* **reapariţia story-ului**
* **şanse de succes la public**

Debuturile cu lung metraje din ultimii doi ani au făcut să se vorbească tot mai insistent de un urmaş al nouvelle-vague-ului: *le nouveau cinema*. Nu este vorba de un nou curent (căci numitorul comun, care părea amorf şi greu de precizat în cinematograful francez din perioada 1959—1964, pare a fi de-a dreptul o extravaganţă critică în ceea ce priveşte producţiile ultimilor doi ani), ci mai mult un mod de a consemna eşecul unor promisiuni. Revista «Cinéma 66» care a dedicat recent un întreg număr «noului cinema» (sau «cinematograful tînăr») consemnează printre aceşti «surclasaţi» chiar şi nume de rezonanţă, cum ar fi Chabrol sau Astruc. Contingentul «noii pleiade» — constituite ca atare mai mult pe considerente cronologice — este, dacă nu prestigios, cel puţin numeros. Să dăm cîteva nume: René Allio («Bătrîna doamnă nedemnă»), Robert Enrico («Faimoasele mutre, Guy Gilles («Dragoste la mare»), Jean Herman («Duminica vieţii»), Alain Jessua («Viaţa pe dos»), Raoul J. Levy («Mafia, te salut»), Edouard Luntz («Inimi neprihănite»), Jean-Paul Rappeneau («Viaţa la castel»), Pierre Schöndörffer («Secţiunea 317»).

Criticul Marcel Martin le găsise acestora o primă trăsătură comună, nu lipsită de semnificaţii: majoritatea au debutat tîrziu ca regizori de lung metraje la o vîrstă (şi o experienţă!) cu aproape cinci ani mai mare decît predecesorii lor din «nouvelle vague». Altfel, asemănările dintre ei sînt mai mult exterioare, determinate în parte şi de un anumit climat economic impus în ultimul timp de producători: revenirea parţială la tradiţii, reapariţia «story»-ului, inexistenţa libertăţilor sau actelor de curaj stilistice. Filmele lor sînt (în general) cursive, concrete, cu şanse satisfăcătoare de succes la public, cu totul deosebite — din aceste puncte de vedere — de operele atît de puţin rezonabile ale anilor 1959—1964. Opiniile celor anchetaţi — în acelaşi număr din «Cinéma 66» — despre acest «nouveau cinéma», se întîlnesc de fapt, doar în două cazuri: admiraţia faţă de Godard şi Resnais («Cinematograful se împarte în «înainte» şi «după Godard» — spunea Luigi Chiarini şi, după el, Charles Vilardebo) şi constatarea lipsei de unitate a noului cinema.

Probabil însă că despre acest «nouveau cinéma» rămîne valabilă declaraţia lui Edouard Luntz (de altfel, o admirabilă profesiune de credinţă de cinefil, în sensul cel mai bun al cuvîntului): «Nu există un cinematograf, sau un cinematograf tînăr, sau un nou val, sau un adevărat cinematograf, sau un cinematograf cehoslovac, dar există în întreaga lume unii tineri care au ales cinematograful pentru a se exprima, care trăiesc prin şi pentru cinematograf şi care fac şi au făcut întotdeauna totul pentru ca cinematograful să devină într-adevăr un fel de a fi».

Alexandru Boiangiu a antrenat în filmul său o echipă de actori binecunoscuți publicului: Vasilica Tastaman, Gheorghe Dinică, Mircea Crișan, Florin Scărlătescu, Constantin Rauțchi, Ștefan Mihăilescu-Brăila



MAIORUL ȘI MOARTEA

CINE SÎNT INTERPREȚII?

Bică, subalternul maiorului, deține partitura comică a filmului, reprezentînd tipul acela de glumeț prezent oriunde: Mircea Crișan.



Gheorghe Dinică interpretează un maior încercat, curajos, un om pentru care meseria este o pasiune.

Vasilica Tastaman — Livia, va fi o fetișcană naivă și inimoasă pe care moartea n-o sperie decît atunci cînd e vorba de maior.



ITALIA

NOUL CINEMA

ÎNTRE AVANGARDĂ ȘI WESTERN

Mai mult decît în anii precedenți, anul 1966 a consemnat apariția, în cinematografia italiană, a unei pleiade de regizori tineri. De orientări foarte diverse, preocupările acestor tineri oscilează deocamdată între aparențe extreme: filmul de avangardă și cel de aventuri. În prima categorie critica de specialitate a înregistrat cu satisfacție, mai ales la festivalul de la Pesaro, cîteva debuturi remarcabile, al căror cap de afiș este lung metrajul lui Romano Scavolini «De-a baba oarba» (revelația anului, alături de filmul lui Marco Belocchio «Cu pumnii în buzunare»).

Inferioară calitativ acestei prime categorii, tentația filmului de aventuri se anunță a fi una din problemele la ordinea zilei în cinematografia italiană. Nu este vorba de o simplă modă, ci mai degrabă de o banală capitulare în fața principiilor comerciale. Pentru a rezista concurenței producțiilor, superproducțiilor hollywoodiene care invadează piața italiană în ultimul timp mai asiduu decît a fost vreodată, ei au început să lucreze sub pseudonime americane, să inventeze scenarii à l'americaine, să refacă în studiourile italiene atmosfera vestului sălbatic, să se deghizeze în cow-boys. Astfel, genericul la «Pentru un pumn de dolari», un film de mare succes în Italia, indică o echipă în întregime americană: regizor — Bob Robertson, imaginea — Jack Dalmas, actori — Clint Eastwood, John Wells, Carl Brown etc. De fapt toți sînt italieni, iar regizorul se numește Sergio Leone. Titlurile acestor filme sînt elocvente: «Șapte pistoale pentru MacGregor» (de Frank Garfield, alias Franco Giraldi), «Colt-ul este legea mea» (Tonino Valeri), «Patru ași și un revolver» (Giovanni Marzisi). Chiar numai judecînd după titluri e greu, e aproape imposibil să stabilim vreo legătură între aceste filme și Italia lui Fellini și a lui De Sica.

Pentru a rezista concurenței superproducțiilor hollywoodiene care invadează piața italiană, regizorii italieni inventează scenarii à l'americaine, încercînd să refacă în studiourile italiene atmosfera vestului sălbatic (cadru din filmul «Pentru un pumn de dolari»).



panoramic peste platouri

AMPRENTA

... ŞI EROII SĂI



«Amprenta», în regia lui Vladimir Popescu-Doreanu are printre protagonişti pe: Marga Barbu...



...Emanoil Petruţ..

...Ion Dichiseanu



CEHOSLOVACIA

NOUL CINEMA

CANDIDAT LA CELEBRITATE

Într-un singur film, «Perle mici», sînt reunite aproape toate numele regizorilor care formează cea mai nouă generaţie a cinematografiei cehoslovace (este un film de scheciuri). Cea mai nouă, pentru că cei care erau consideraţi acum cîţiva ani şefi de şcoală ai noului val cehoslovac, un Vojtech Jassny, un Frantisek Vlacil, au devenit clasici, «bătrîni» chiar; unul din sensurile polemice ale noii generaţii este concurenţa implicită cu aceştia.
Aproape toţi regizorii scheciurilor din filmul amintit nu mai sînt la debutul lor. Vera Chytilova, după cîteva filme de o importanţă relativă, a demonstrat, prin «Ceva despre altceva», un talent debordant, fascinat de adevăr, refractar oricărui compromis. Jaromil Jires era cunoscut deja prin «Primul strigăt». Evald Schorn, cu «Curaj pentru fiecare zi» şi Jan Nemec, cu «Diamantele nopţii», îşi afirmaseră şi ei, în prealabil, apartenenţa la avangarda filmului cehoslovac. Dar li se adaugă un Milos Forman («Dragostele unei blonde») şi Pavel Juracek («Josef Kilian»), completînd seria unor regizori care — mai mult decît în oricare altă ţară unde se constată existenţa unui «nou cinema» — formează o şcoală. (Trebuie menţionaţi, în aceeaşi categorie, şi cîtiva din tinerii regizori slovaci: Stephan Uher, Petr Solan, Martin Holly.
De o mare sinceritate, abordînd cu o extremă luciditate subiecte contemporane acute, aceşti regizori profesează şi ei o revenire la tradiţii, mai precis — la tradiţiile cinematografului ceh din preajma apariţiei sonorului.

«Dragostele unei blonde» (regizor Milos Forman) este unul din filmele-şoc ale noului cinematograf cehoslovac, iar interpreta lui principală, Hana Brejchova, este pe cale de a întrece faima celebrei ei surori, Jana Brejchova.



GOPO:

AŞ VREA SĂ REALIZEZ UN FEL DE ENCICLOPEDIE ANIMATĂ COMPUSĂ DIN 150 DE PILULE



Nu numai că nu am trădat desenul animat, dar...

Interesul lui Gopo pentru desenul animat cu durata de 1 minut, botezat pentru scurtimea lui — pilulă, s-a manifestat astă vară la Festivalul internaţional al filmului de animaţie de la Mamaia cînd, în cadrul unei conferinţe de presă a susţinut cu foarte multă căldură dreptul la viaţă al genului ultra-scurt. Cum s-a născut această nouă pasiune a lui Gopo?

— Ideea pilulelor mi-a venit încă de la filmul «7 arte» care de fapt se compunea din 7 pilule ce ilustrau în spaţiul unui singur minut, naşterea fiecăreia dintre arte. Primele mele desene animate «Scurtă istorie», «Homo sapiens» şi «7 arte», care au cumulat patru premii de aur şi nenumărate medalii şi diplome, au dat naştere unei optici cel puţin ciudate. Pentru unii critici — şi chiar pentru mine — modul meu de viaţă devenise filmul şi premiul. Nu era normal. Şi brusc m-am speriat. De frică să nu mă repet, să nu mă banalizez, să nu pot continua acest ritm anormal, pe care eu însumi mi l-am impus, m-am retras pe platoul filmului cu actori.

— Nu era tocmai o retragere. Dacă mi-amintesc bine, primul premiu internaţional l-aţi obţinut pentru un film cu actori: «Fetiţa mincinoasă».

— Da, la Edinburg şi la Damasc. Înainte să fi făcut «Homo sapiens».

— Totuşi a urmat o foarte lungă absenţă pînă cînd aţi revenit la desenul animat. Şi de ce aţi ales pilula?

— Mi se pare că aşa se poate sintetiza cel mai bine o idee. Timpul minim te obligă să mergi la esenţă.

— Cu pilulele v-aţi apropiat de Gopo-desenatorul care prezenta în fiecare zi la «România liberă» o scurtă povestire desenată.

— Desigur, pilulele au o rădăcină comună cu desenele de atunci şi anume conciziunea. Pe atunci însă nu apărea Omuleţul, eroul era fericitul Augustin.

— Ce aveţi în lucru acum pe şantierul animaţiei?

— A doua tabletă tot de 7 pilule.

— De ce tot 7?

— O simplă operaţie de aritmetică. 7 pilule de cîte un minut înseamnă de 7 ori 30 de metri, adică o bobină de 210 metri, exact lungimea unui material bun de comercializat. Cum spuneam, acum lucrez împreună cu desenatorul Constantin Crîşmărel şi cu inginerul Aurel Mîşcă la o suită de pilule. Eroul este tot Omuleţul. Omuleţul care inventă paharul, sau Omuleţul care încearcă să se spînzure de o rază de soare şi apoi se răzgîndeşte. Această tabletă face parte dintr-un proiect mai amplu. Aş vrea să realizez un fel de enciclopedie animată, compusă din 150 de pilule care să prezinte invenţii şi inventatori, oameni celebri, opere celebre, eroi de legendă sau cum s-au născut sentimentele. Am lucrat o parte din schiţe. Există Galileo Galilei şi Leonardo da Vinci. De fapt ele sînt dedicate în special televiziunii, în viitorul căreia cred foarte mult. Aş vrea să prezint un serial. O pilulă pe săptămînă. Şi dacă tot mă mai bănuiţi că aş fi un trădător al desenului animat, am să vă spun că încă de acum trei luni am terminat o pilulă care aşteaptă competiţia festivalului de la Mon[illegible]l pe tema inspirată de romanul lui Saint Exupéry, «Pămîntul oamenilor». Pilula mea condamnă războiul cu armele satirei. Ideea mi-a venit de la tragedia Vietnamului unde de ani şi ani nu a mai fost o zi fără război. În film prezint «uitucii», cei ce nu-şi amintesc de ororile războiului şi pregătesc mereu noi măceluri fără să dea răgaz oamenilor să trăiască pe acest pămînt al lor.

— Dar animaţia de «lung metraj» aţi abandonat-o?

— Dimpotrivă. Lucrez cu vechea echipă Dan Ionescu şi Dumitru Capoianu la un film de zece minute. De data aceasta Omuleţul nu mai parcurge treptele de la preistorie la epoca cosmică, ci este martorul evoluţiei anatomice de la atom la om. Nu numai că nu am trădat desenul animat, dar el rămîne vechea şi marea mea pasiune. Într-un alt proiect vreau să cuplez filmul de actor cu mijloacele animaţiei. M-am gîndit la un film *Homolunculus* (ideea, de fapt, este conţinută în «Faust XX») care să povestească drumul unei rachete, care călătorind două milioane de ani şi trecînd mereu prin alte galaxii...

Ceea ce nu-l împiedică pe Gopo să realizeze în continuare filme-pilulă şi să viseze un nou lung metraj cu actori.

IUGOSLAVIA

NOUL CINEMA

O SURPRIZĂ DE ULTIMĂ ORĂ

Ultimile ediţii ale festivalurilor de la Karlovy Vary şi Pola au impus cîteva filme care marchează — pe plan iugoslav ceva din revirimentul cinematografic internaţional aşteptat de toată lumea. În special «Trei», de Aleksandr Petrović (premiat la ambele festivaluri), apoi «Prometeu de pe insula Visevica» de Vatroslav Mimica (cunoscut mai ales prin desenele sale animate), «Omul nu este doar o pasăre» de Duşan Makavejev, «Duşmanul», de Zivojin Pavlović, «Fetişcana» de Purisa Dordević sînt filme care denotă certe aplicaţii pentru temele moderne ale umanităţii, siguranţă regizorală, preocupări stilistice promiţătoare.

Evident, această «erupţie» a noului cinema iugoslav nu a apărut pe un loc gol. Ea a fost anunţată de unele filme create după 1960, printre care cele semnate de Bostjan Hladnik, Godard-ul filmului iugoslav, «Dans în ploaie», «Castelul de nisip», «Erotikon» şi «Maibritt» (ultimele două realizate în R.F.G.) sau de acelaşi Petrović, revelaţia de la Karlovy Vary 1966 — «O singură ieşire», «Ea şi el», «Zilele».



Două din filmele care marchează în timp revirimentul iugoslav: «Zilele» de Aleksandr Petrović, unul din primele semne, şi «Omul nu este doar o pasăre», de Duşan Makavejev, unul din ultimele succese.





LEGENDA CIOCÎRLIEI

LEGENDA UNUI EXPERIMENT

Maria Trăilă, Mama Soarelui.

De trei ani regizorul Aurel Miheles se gîndea la un sistem de filmare care să permită folosirea culorii, nu numai ca divertisment ci și ca funcție dramatică.

«Cred că am pornit de la ideea că în muzică ai posibilitatea să detașezi o grupă de instrumente de restul orchestrei. Ai posibilitatea să aduci în prim plan un instrument sau un leit-motiv pe care să-l pierzi apoi în întregul bucății muzicale, să-l regăsești mai tîrziu, cînd dramaturgia bucății ți-o cere. Mă gîndeam că, din păcate, filmul în culori nu permite asemenea nuanțări, culoarea existînd acolo ca în viață sau cel mult, armonizată artificial, cu ajutorul costumelor și decorurilor. Filmul nu poate folosi culoarea-instrument care să se desprindă de restul «orchestrei» și să comunice o anumită stare de spirit, să puncteze un sentiment sau o emoție... Se punea problema cum să obțin o astfel de divizare a culorii. Cum s-o obțin, bineînțeles, din punct de vedere tehnic, pentru că în cinematografie arta este supusă tehnicii.»

După trei ani de calcule, de experiențe mărunte, Miheles se află la primul său experiment oficial, la prima încercare de a dirija culoarea în film. Experimentul se numește «Legenda ciocîrliei» — este chiar una dintre variantele legendei populare — un film de numai 300 de metri pe care Miheles îl realizează împreună cu operatorul Ștefan Horvath.

Pentru acest film, graficianul N. Nobilescu a ridicat, pe unul dintre platourile Buftei, un imens decor circular, jumătate alb-jumătate negru, în care au fost instalate camera Liei Ciocîrliei, palatul Soarelui, bolta cerească. În acest decor, soarele își va parcurge drumul înconjurat de planetele sale, în acest decor se va consuma tragedia fetei îndrăgostită de soare și pedepsită, prefăcută în pasăre.

Dominanta este de alb și negru — deși filmul se realizează pe Eastmancolor, iar culoarea — albastrul simbolizînd speranța și roșul, dragostea — va interveni, grație unui sistem de filtre, exact cum dorea Aurel Miheles: atunci cînd funcția dramatică a filmului o cere.

«Legenda Ciocîrliei» este un film-balet pe muzica lui Dumitru Capoianu, în coregrafia lui Vasile Marcu. Lia Ciocîrlia va fi interpretată de Rodica Simion, Soarele de Petre Ciortea, iar Mama Soarelui de Maria Trăilă. Planetele au fost selecționate din ansamblul de balet al Teatrului de Operă și Balet. Un amănunt neobișnuit chiar și pentru platourile Buftei: necesitățile tehnice ale experimentului lui Miheles cereau ca balerinele care interpretează planetele să fie nu numai îmbrăcate de sus pînă jos într-o singură culoare, dar să aibă și fața și părul în culoarea costumului. Drept care pe culoarele Buftei au circulat timp de o săptămînă 7 balerine albastre din cap pînă în picioare.

R.F. GERMANĂ

NOUL CINEMA

CINEMA «DE FAMILIE»

Promisiunile spectaculoase ale semnatarilor manifestului de la Oberhausen 1962, care anunțau cu mult optimism că este pe cale de a lua în sfîrșit naștere un nou cinematograf vest-german, nu au fost pînă anul trecut decît plăxute, dar improbabile aspirații. Iată însă că în 1966 gheața s-a spart, iar tînărul cinema vest-german a devenit o realitate, confirmată chiar pe plan internațional. Breșa a făcut-o în primul rînd grupul fraților Schamoni (o «familie» cinematografică de rezonanță, a cărei ultimă «operă» a fost apariția lor ca actori în filmul «Scrisoarea» de Vlado Kristl). «Vînătoarea vulpilor interzisă» (de Peter Schamoni) și «Es» (de Ulrich Schamoni) au fost două prime filme care au atras din nou atenția asupra cinematografiei vest-germane. Este interesant de semnalat marele lor succes de public, și mai ales manierele neașteptat de diferite în care sînt realizate. Fraților Schamoni li se adaugă (după unii critici, chiar îi întrece) Volker Schlöndorff, a cărui ecranizare după Robert Musil, «Aventurile elevului Törless» a fost — se pare — la înălțimea modelului.

Contingentul marilor talente este sporit de cîțiva regizori străini, stabiliți de un timp în Germania: francezul Jean-Marie Straub, al cărui film, «Neîmpăcat», a avut un succes de critică răsunător, în special în Franța, și americanul George Moorse, de la care se așteaptă cu încredere noul său film, «Șapte femei». Iar festivalul de la Veneția 1966 a impus numele lui Alexander Kluge și al surorii sale Alexandra, regizorul și interpreta filmului «O fată fără istorie» (sau «La revedere, ieri»). De notat că Alexander este doctor în drept, iar Alexandra doctor în medicină. Criticii binevoitori (Ulrich Gregor) afirmă că amîndoi ar fi de fapt doctori în cinema.

«O concurență loială între cinematograf și literatură» pare a fi versiunea filmică a lui Volker Schlöndorff după romanul lui Robert Musil, «Aventurile elevului Törless (Mathieu Carrière).



O FIȘĂ PE LUNĂ

– Ce v-a îndemnat să alegeți teatrul ?

– Nu m-am întrebat niciodată pentru ce joc. M-am urcat oare pe scenă pentru că simțeam că de pe promotorul acela de scînduri voi putea fi auzit mai bine ? Pentru că doream pur și simplu să-mi cîștig pîinea într-o meserie mai aleasă ? Pentru că nu mă împăcam cu familia și căutam totuși una ? Dacă încerc să examinez actul meu de opțiune pentru teatru mă îndepărtez însă tot mai mult de anii vieții conștiente. Eram încă un copil cînd profesiunea de actor a prins să mă farmece și-mi amintesc cu cîtă voluptate jucam rolul tatălui și al bunicului, ironizînd o severitate excesivă și o bunătate excesivă. Mimîndu-i aveam sentimentul că m-am eliberat de tutela lor, că deveneam – în ciuda vîrstei – autonom. Presupun că această independență pe care mi-o procura teatrul a fost unul din resorturile deciziei mele de mai tîrziu. De mic mi-a plăcut apoi schimbarea și ce poate fi mai fascinant decît să-ți schimbi pielea și să intri în altă personalitate ? E cea mai completă, cea mai neprevăzută, cea mai senzațională dintre călătorii. Călătoria nu în jurul lumii,ci înlăuntrul oamenilor. Cînd am devenit adolescent și m-am despărțit de copilul din mine, am încercat în toate felurile să-l rețin. Presupun că așa m-am obișnuit să fiu mereu altul, rămînînd mereu același. Jocul plin de primejdii al omului matur cu tinerețea a constituit, cred, o a treia etapă în hotărîrea de a face teatru : scena îmi oferea prilejul nesperat de a reveni pe niște tărîmuri pe care – fizic – le părăseam de mult (predilecția pentru rolurile de adolescenți a venit, poate, de aici). Mult mai încolo, am interpretat tot felul de personaje pe care le simțeam viețuind o dată cu mine, care mă neliniștea, care mă tulburau și de a căror prezență voiam să mă eliberez. Dar toate astea sînt supoziții tardive. Nu m-am întrebat niciodată pentru ce joc. Am jucat și joc.

– De ce jucați în film și apoi de ce jucați atît de rar în film ?

– Uneori aș dori să mă pot îndepărta de mine fizic și să mă privesc detașat cum sînt vesel, cum sînt morocănos, cum sînt neliniștit. Atunci fac un film. După ce-l văd mă liniștesc pentru mult timp... Poate însă că nu e numai vina mea... E în orice caz speranța pe care o nutresc ori de cîte ori mi se propune să turnez... Atunci mă gîndesc că s-ar putea să reușesc pe ecran, că un actor adevărat trebuie să izbutească deopotrivă în teatru, ca și în film.

– Cinematograful vă pasionează ?

– El reprezintă marea șansă care se oferă actorului de teatru de a lua contact cu un număr sporit de spectatori și mai cu seamă de a încerca roluri diverse. Este ceea ce face în Franța, François Perrier, care joacă pe scenă un gen de personaje iar pe ecran interpretează tot felul de roluri. Iată de ce îl invidiez pe François Perrier și aș vrea să-i urmez exemplul.

– Nu socotiți însă că un actor poate avea totdeauna același gen de roluri ?

– Firește, dar atunci trebuie să se numească Charlie Chaplin. Cu alte cuvinte să reprezinte un tip.



RADU BELIGAN

– Dintre filmele românești care vi s-a părut cel mai bun ?

– Mi-e greu să răspund la această întrebare. Socot că dispunem de o pleiadă de talente remarcabile, actori, operatori și chiar regizori,cărora le trebuie scenarii și peliculă pentru a-și da măsura și a-și impune strălucit numele în ordinea valorilor artistice.

– Care este trăsătura regiei noastre de film ?

– A fi descoperit secretul eternei tinereți a acestei arte.

UN WESTERN LITUANIAN



NIMENI NU VOIA SĂ MOARĂ

o producție a studiourilor sovietice
REGIA ȘI SCENARIUL: V. Jalakiavicius
IMAGINEA: Ionas Grițius
MUZICA: A. Apanavicius
INTERPRETEAZĂ: K. Vitkus, R. Adomaitis, I. Budraitis, A. Masiulis, B. Oia, E. Sulgaite, D. Banionis, Via Artmane.
Donatas Banionis — distins cu premiul de interpretare masculină la Karlovy Vary 1966.

Că o fi vorba de tranșeele războiului din 1914—18 sau de războiul de secesiune, de războiul civil dintre roșii și albi, sau de ultimul război mondial, oricîte „remake"-uri s-ar face cu aceste teme, ele își păstrează intactă puterea dramatică. Împușcătura însăși, bubuitul sau răpăitul de mitralieră par a mobila decorul, par a articula bucățile de poveste, par a organiza evenimentele. Cel care trage ia o atitudine foarte spectaculară, dar nu prea variată. Cel împușcat are o gamă mai bogată de prăbușiri, dar toate împreună sînt în fond tot puține, așa că filmele de acest gen ar trebui să fie lesne expuse la monotonie. Totuși ele nu cad în banalitate. Schimbul de focuri continuă să ne țină încordați. Lucru îmbucurător pentru simțul moral al spectatorului. Partea gravă a poveștii îl face să vadă în acele dueluri colective nu o reprezentație de tir, care să-l amuze sau să-l plictisească, ci acompaniamentul sonor al unor tragedii. Și e deajuns ca povestea, aventura, răfuiala să conțină un aspect cît de cît ieșit din comun, pentru ca impresia de noutate să se extindă pe tot filmul. „Nimeni nu voia să moară", producție lituaniană, e tocmai un asemenea caz.

Sîntem imediat după terminarea războiului. Într-un sat lituanian, președinții sovietului local sînt uciși ostentativ, unii după alții, de către un grup clandestin. Povestea începe cu al cincilea președinte asasinat, un bătrîn, tată a patru feciori. Cel rămas acasă o pornește repede de-a lungul țării, să-i aducă în sat pe ceilalți trei, ca să apere sovietul și să pedepsească pe ucigașul tatălui. Sînt remarcabile cele două scurte scene, una la un spital, alta pe malul unui rîu, unde fratele căutat izbucnește într-o explozie de strigăte și vorbe de bucurie care brusc se prefac în tăcere pustie la auzul cîtorva scurte cuvinte: „tata nu mai este". Cei patru frați foarte deosebiți la chip, la apucături, la temperament, au totuși ceva comun: o noblețe suverană, contrastînd cu asprimea traiului. Sînt îmbibați cu superstiții, dar pe de altă parte purtarea lor e un amestec de dîrzenie și disciplină, amestec de promptitudine în indignare și totuși legalism, condamnare a tot ce e anarhic. Un mic schimb de cuvinte din acest film, care, sînt sigur, a trecut neobservat, exprimă admirabil această conduită a eroilor. Bătrînul trebuie îngropat. Mama, pe care băieții o adoră și o venerează ca pe o sfîntă, îi zice fiului mai mare: „Să chemăm preotul". Feciorul răspunde: „Tata nu prea se ducea la biserică". „Așa am făcut din moși-strămoși — zice atunci mama. — Așa să facem și acum". La aceste cuvinte, fiul își destinde fața într-un zîmbet de înduioșare, de dulceață infinită; se uită cu o nesfîrșită dragoste la bătrînă, îi ia mîna și i-o sărută cu pietate. Noi înșine sîntem înduioșați de bunătatea cu care el a cedat dorinței bătrînei. Și-i auzim glasul spunînd tandru, drăgăstos: „*Facem înmormîntarea fără preot*". Ceea ce mama acceptă ca lucrul cel mai firesc din lume. Rareori am contemplat un asemenea spectacol de înțelegere pură și totală, de armonie a unor antiteze rămase intacte. Căci religiozitatea mamei nu a suferit nici o știrbire, precum nici libera-cugetare a feciorului nu a fost umbrită de opiniile bine-credincioase ale mamei.

Fiul mai mare, Bronius, e interpretat de artistul B. Oia, care mi-a răscolit amintiri scumpe și totodată mi-a adus o veste bună. Sînt un mare admirator al talentului lui Gary Cooper. Și nu sînt singur. John Barrymore, socotit cel mai extraordinar actor din cîți au fost pe lume, și care era spontaneitatea, improvizația însăși, spunea că ceea ce el studia o săptămînă, acel drac de om din Montana, inventa pe loc, într-o clipă, și-și permitea și luxul de a nu-și da seama că găsise ceva extraordinar. Simțea doar că, slavă domnului, „a mers". Și atîta tot. Această satisfacție se oglindea mai ales în surîsul său inimitabil, în acel rictus jumătate ștrengăresc, jumătate înțelepțesc pe care nu l-am mai întîlnit niciodată la altul. Și iată că acum am reîntîlnit frumoasa figură a lui Gary Cooper pe fața altuia, pe obrazul acestui lituanian la fel de lungan, la fel de nonșalant, de deșirat, de puțin la vorbă și mai mult la faptă. Am fost emoționat de această asemănare fizică și mimică de la care îmi luasem nădejdea.

În același stil Gary Cooper joacă el și scena, ca să zicem așa, de dragoste. A băgat de seamă că fratele lui mai mic e îndrăgostit de frumoasa Ona. Pentru ca fata să nu se angajeze cu altul, el hotărăște să-i vorbească, s-o anunțe că fratele lui vrea să se logodească cu dînsa. Stau tolăniți pe iarbă, și ea ascultă vestea. Nu o miră, nu o bucură, nu o întristează, ci doar începe să-l întrebe pe el, pe Bronius, o mulțime de lucruri despre el, despre Bronius, lucruri mărunte, fără importanță în sine, dar importante fiindcă era vorba numai despre el și deci despre interesul *ei* pentru tot ce îl privește pe *el*. În tot acest timp, ea îl mîngîie, fără nimic lasciv, prietenește, matern; îl desmiardă pe umăr, peste haina de lînă groasă, cu mișcări tot mai tandre. Și el primește toate aceste semne de afecțiune, nicidecum ca pe ceva complet nou, ca pe ceva care nici nu i-ar fi trecut prin minte în clipa cînd se așezaseră pe iarbă, ci ca pe ceva știut de cînd lumea. Asistăm la un miracol care s-ar putea numi senzația de fapt împlinit chiar înainte ca el să fi început-miracolul dragostei adevărate și pure, care nu cunoaște nici trecut, nici viitor, nici pricini, nici urmări, ci doar un prezent total, comun și durabil. Cu cît tact, cu cîtă simțire au știut acești cineaști lituanieni să găsească aceste clipe de miracol sufletesc!

Desigur, ceea ce numim o capodoperă, sau măcar film foarte bun, este acela unde asemenea găsiri scurte și profunde să abunde, să se numere cu zecile. În filmul nostru ele-s doar cîteva. Dar sînt.

D. I. S.



B. Dia — un Gary Cooper de pe țărmul Mării Baltice

AVATARURILE UNUI RISC



ZILE RECI

o producție a studiourilor din R.P. Ungară
REGIA ȘI SCENARIUL: András Kovács, după un roman de Tibor Cseres
IMAGINEA: Ferencz Szécsényi
INTERPRETEAZĂ: Zoltán Latinovits, Iván Darvas, Adám Szirtes, Tibor Szilágyi, Margit Bara, Eva Vas, Mari Szemes, Iréne Psota.

Filmul lui András Kovács, a cărui oportunitate și utilitate a fost îndelung discutată în cercurile de specialitate din cinematografia ungară, reia o problemă mult, dar oricît de mult, încă insuficient dezbătută în lume: aceea a responsabilității individuale și colective în împrejurările dramatice ale ultimului război.

Regizorul A. Kovács, inspirîndu-se în elaborarea scenariului — al cărui autor este — dintr-o nuvelă de Tibor Cseres, folosește drept fundal al dezbaterii tragicele evenimente petrecute la Novisad în 21, 22 și 23 ianuarie 1942. În acele zile reci ale începutului anului 1942, sub pretextul acțiunii de curățire dusă contra partizanilor, 3309 persoane au fost exterminate fără nici un fel de procedură judiciară, de către jandarmii maghiari din garnizoana locală, surescitați de alcool și de înscenările puse la cale de comandament.

Autorul își propune, înainte de toate, nu o reconstituire istorică, ci să descopere în dosul evenimentelor condiția umană a cîtorva personaje. Întîmplările nu sînt relatate, de aceea, decît fragmentar, așa cum revin în memoria și prin prisma opticii celor patru martori oculari și participanți, sub o formă sau alta, la masacre — trei ofițeri și un soldat — aflați în închisoare și care urmează să fie judecați.

Din desfășurarea filmului rezultă că niciunul dintre cei patru eroi — nici chiar soldatul Szabo, a cărui contribuție a fost aceea de a face să dispară cadavrele în copcile tăiate în gheața Dunării — nu ar fi participat direct la asasinate. Mai mult, că niciunul nu ar fi fost de acord cu ordinele primite. Dar, cum niciunul dintre ei nu se preocupa de ceea ce se petrece în jur, nu s-a opus prin nimic acestor ordine și prin aceasta au devenit cu toții complici ai crimei.

Autorul pare să se facă ecoul tendinței dizolvării responsabilității individului în răspunderea colectivă, justificării unor fapte odioase ca fiind o emanație a ordinelor superioare. Trebuie să ne amintim că la asemenea motivări au recurs chiar unii dintre criminalii de război judecați la Nürnberg. Acest risc i-a apărut totuși autorului destul de limpede. În pliantul publicitar al filmului, se spune că regizorul a argumentat încă o dată nevoia unui asemenea film, cu prilejul prospecțiilor făcute pe Dunăre, cu o ambarcație, pentru alegerea locurilor de filmare. Însoțitorul l-ar fi întrebat atunci:

— Ce-o să turnați aici? O scenă de luptă?

— Nu, un masacru al populației.

— Comis de cine? De SS?

— Nu.

— De nemți?

— Nu.

— De fasciștii unguri?

— Nu, de soldați unguri obișnuiți.

Omul l-a măsurat stupefiat și în cele din urmă a adăugat:

— Cu siguranță că li s-a dat ordin să facă aceasta.

Filmul ne sugerează — deși poate insuficient de clar — ideea că indiferent de orice justificări subiective, faptele rămîn fapte și ele trebuie apreciate lucid, în tot ceea ce au avut ele odios.

András Kovács are meritul de a fi renunțat la tiparele arhiuzitate potrivit cărora fascismul este o creație demonică și încearcă să ne arate că el este un fenomen care se bizuie pe trăsăturile cele mai josnice întîlnite nu arareori în oameni. Demonstrația se desfășoară lent, nu totdeauna retrospecțiile răspunzînd unei necesități riguroase. Dar din noianul de fapte, ideea reușește în cele din urmă să se degaje destul de precis. Cum spuneam, filmul nu-și propune să reconstituie un tablou istoric complet și obiectiv. Poate nici nu era cu putință, fiind vorba de amintirile unor complici ai criminalilor. Performanța pe care o încearcă regizorul este de a acuza personajele prin intermediul justificărilor lor celor mai elocvente. În cazul unuia din cei patru — fostul maior Buky, această performanță izbutește într-o măsură. Chiar dacă n-a înfăptuit direct crime în trecut, Buky se relevă a fi nu numai un tip meschin, plin de suficiență agresivă, dar și un criminal virtual, în scena finală, realizată regizoral la nivel de virtuozitate, cînd maiorul îl ucide pe soldatul din celulă, lovindu-l cu bocancul în cap, pentru „vina" de a-i fi dezvăluit adevărul asupra soartei pe care însăși soția sa o avusese în timpul represaliilor. Mult mai palid, dar cu conștiința vinovăției ilustrată de mersul său agitat prin celulă — cu care se deschide și se încheie filmul — este fostul locotenent interpretat de Ivan Darvas. Celelalte două personaje sînt însă eludate din punctul de vedere al analizei psihologice. Aceasta dezechilibrează compozițional filmul și contrazice însăși intenția autorului, care era de a releva răspunderea fiecărui om pentru faptele sale.

Cîteva momente ale reconstituirii indică în András Kovács un regizor capabil să „încarce" cadrele cu o atmosferă încordată, sufocantă, fără a recurge la efecte facile. Tonul reținut al narațiunii relevă uneori prin contrast cruzimea împrejurărilor și a faptelor relatate. O apariție episodică — a țărăncii din gară, obligată să spună pe care din cei reținuți îi cunoaște și pe care nu-i cunoaște (trimițîndu-i astfel pe ultimii la moarte) — își relevă dramatismul prin discreția și realismul interpretării. Alte momente ale retrospecției — ca acelea din casa maiorului sau aventurile galante ale locotenentului — sînt banale și diluează narațiunea. Mai mult, ele ne par inoportune, solicitînd indirect o complicitate factice pentru alte fapte și aspecte din viața personajelor lăsate parcă în umbră.

Un merit deosebit în crearea atmosferei apăsătoare care domnește peste orășelul supus represiunii, a atmosferei de iarnă aspră, cu ceața persistentă plutind peste întinderea de gheață a Dunării — locul unde se petrece marea dramă a exterminării miilor de oameni — aparține operatorului Ferencz Szécsényi. De reținut de asemenea intenția expresivă vădită în decorul alb, văruit, al celulei în care stau cei patru eroi. Acest fundal alb sugerează parcă dorința autorilor de a porni analiza ignorînd orice antecedente, judecîndu-i pe oameni ca atare, liberi parcă de faptele lor din trecut și de orice determinism istoric, acuzîndu-i numai pentru ce sînt și cum sînt ei astăzi. Ne amintim astfel încăodată de riscul pe care și l-a asumat inițial regizorul și pe care n-a reușit să-l depășească decît parțial.

Titus MESAROȘ



...E rîndul fostului locotenent (Ivan Darvas) să se destăinue.

LINO VENTURA, UN „DUR"



UN MARTOR ÎN ORAȘ

o producție franco-italiană
REGIA: Edouard Molinaro
SCENARIUL: G. Oury, A. Poiré, E. Molinaro
ADAPTAREA: Boileau-Narcejac, G. Oury
DIALOGURILE: André Tabet
IMAGINEA: Henri Decae
INTERPRETEAZĂ: Lino Ventura, Franco Fabrizzi, Sandra Milo, Jacques Berthier, Françoise Brion, Ginette Pigeon.

Edouard Molinaro „a învățat meserie" exersîndu-se în filme de scurt metraj în care, se spune, a dovedit încă de la început o precoce abilitate. Printre acestea (vreo 20) filmulețe, „Chemați nr. 17" (1956) se ocupa de poliția pariziană.

Ca autor de lung metraje, a debutat în 1958 cu filmul „Cu spatele la zid", plecînd de la unul din nenumăratele romane „série noire", cu șarade și probleme de dezlegat (Cine-i asasinul?), cu scene de răfuială, cu momente de suspensie dramatică și de încordare care nu așteaptă decît o abilă mînă de monteur, pentru ca spectatorii să uite să respire timp de cîteva minute. Molinaro s-a dovedit abil tocmai într-un gen care-și consacrase de mult maeștrii și în care umbra lui Hitchcock putea oricînd să descurajeze.

Au urmat „Un martor în oraș" (1959), „Arsène Lupin contra lui Arsène Lupin" (1962) și așa mai departe, fără ca Molinaro să mai atingă verva și precizia din primul său film. Dacă grupăm de o parte „O fată pentru la vară" (1960) și „O idioată încîntătoare" (1964, interpretă Brigitte Bardot), care nu se încadrează în genul preferat al regizorului, cariera lui Edouard Molinaro se conturează ca aceea a unui îndemînatec meșteșugar, un regizor care nu-și face probleme de aderență la vreun grup sau la vreo mișcare artistică, n-are, evident, ambiția să ilustreze cu filmele sale cine știe ce principii estetice și nici nu-și propune să aducă în discuție ceva care l-ar preocupa pe el sau ar reprezenta frămîntările unei generații.

„Un martor în oraș" — ne informează indexul cinematografiei franceze — se inspiră dintr-un fapt divers *autentic*, fapt care i-a oferit lui Gérard Oury punctul de plecare al scenariului. În aceleași condiții s-au născut și multe scenarii ale neorealiștilor italieni și mai cu seamă ale lui Cesare Zavattini, pasionați cercetători ai coloanelor de reportaje cotidiene și cronicilor judiciare. Dar în vreme ce la neorealiști faptul divers, autentic, ambiționa către sondajul în adîncime, către investigarea socială și psihologică, la Gérard Oury — și implicit la Molinaro — inspirația din cotidian este pur accidentală. Întîmplarea putea să fie, la fel de bine, pe de-a-ntregul născocită, pentru că ea nu vizează decît să ne prezinte povestea unui șofer de taxi, Lambert care, fără să vrea, întîlnește într-o seară un asasin, Ancelin (Lino Ventura). Existînd un martor care ar putea oricînd să devină incomod, Ancelin îl urmărește pas cu pas pe șofer ca să-l lichideze. Și asta se și întîmplă pînă la urmă. Momentul-cheie — și cel mai spectaculos — este secvența urmăririi în noapte, cu mașinile care gonesc în plină viteză pe străzile pariziene. Încercările de scăpare ale lui Ancelin, tamponările și încercuirea lui sînt abil filmate și montate cu nerv. Majoritatea rezolvărilor face să se evite monotonia sau senzația de lucru văzut și răsvăzut în zeci de filme similare.

Lino Ventura se simte la largul lui într-unul din nenumăratele roluri de *dur* pe care le-a interpretat pînă astăzi. De altfel, filmul se și bazează aproape exclusiv pe el și precizia cu care actorul își mînuiește personajul rimează cu cea a regizorului și a operatorului Henri Decae, unul dintre cei mai importanți operatori ai cinematografiei franceze.

Dar... cu tot profesionalismul manifestat (și care asigură totdeauna o ținută decentă filmelor medii), abilitatea confecționării nu compensează lipsa ideilor. Dincolo de faptele prezentate nu mai există nimic, în spatele întîmplărilor țesute cu îndemînare e un mare gol. Molinaro rămîne la faptul divers, ilustrat cinematografic, iar reconstituirea lui are numai *aparențe de autenticitate*. Spectatorii pasionați ai filmelor polițiste îl vor vedea, poate, fără să regrete, dar și fără să se entuziasmeze.

Marius TEODORESCU



Lino Ventura se simte la largul lui într-un rol de „dur".

PREA LUNG ŞI PREA SCURT...



INSPECTORUL DE POLIŢIE

o producţie a studiourilor engleze
REGIA: Guy Hamilton
SCENARIUL: Desmond Davis după piesa lui John Priestley
IMAGINEA: Ted Scarfe
MUZICA: Francis Chagrin
INTERPRETEAZĂ: Alestair Sim, Olga Linde, Arthur Young, Brian Worth, Eileen Moore, Bryan Forbes, Jane Wenham.

Transfuziile de inspiraţie — în ce priveşte subiectele, sursele tematice, ba chiar şi lucrarea integrală — din teatru în film, nu sînt de azi, de ieri. De-a lungul istoriei de 70 de ori marcată pînă acum a filmului, operaţia s-a petrecut cînd sub semnul docilităţii faţă de opera concepută pentru scenă şi fotografiată în mişcare de cineaşti, cînd prin ireverenţa care tindea să ignore convenţia teatrală spre a-i substitui o alta cinematografică (cu tot alaiul de prefaceri nu întotdeauna foarte inspirate). Dacă ne gîndim bine, reuşitele de acest soi sînt puţine la număr, exact atîtea cîte ar putea consfinţi că şi pe acest tărîm excepţia confirmă regula.

Filmul lui Guy Hamilton „Inspectorul de poliţie" nu este — din păcate — (şi nu este după credinţa subsemnatului, bineînţeles) o excepţie, ci o obişnuită încercare de a prelua o piesă (şi încă una dintre cele mai ortodoxe ale scenei de teatru), pentru a o face viabilă şi pe pînză. Despre caracterul foarte teatral al lucrării nu este locul şi nici cazul să vorbim mai mult aici. Realizatorii filmului n-ar afla-o tocmai de la noi. O ştiau ei prea bine. Ceea ce nu ştiau — şi poate că necunoscuta aceasta le-a şi stimulat dorinţa de a se apuca de treabă pe platou — a fost efectul încercării de cinematografizare a literaturii lui Priestley.

În ce anume a constat, în definitiv, această încercare: în materializarea unor relatări despre un personaj a cărui moarte provoacă acest sondaj în conştiinţă (de la care porneşte de fapt piesa) un sondaj în profilul moral al unei societăţi şi al unei epoci. Deci, adăugirea la textul piesei a unor exterioare (nişte inserturi) menite să detalieze după opinia noastră inutil, ceea ce cîte o simplă dar concentrată replică descrie cu multă pregnanţă, mai ales că e vorba de replicile inspectorului de conştiinţă (şi nu de poliţie), care sînt adevărate sinteze de dramă. Din această operaţie presupus cinematografică se naşte sentimentul unei dedublări. Pe de o parte există, cu tot antagonismul pe care l-ar putea releva această formulare, o desfăşurare statică, în decor unic, cu accentul pus pe rostirea textului (ce ţine în mod evident de condiţiile impuse de opera luată cu împrumut); acest prim aspect este, bineînţeles, foarte teatral. Pe de altă parte, improvizaţia scenaristului Desmond Davis, convenţional ilustrativă şi discordantă ca esenţă, conţinut şi putere de caracterizare (ce ţine de dorinţa de a da un caracter cinematografic acestui „Inspector de poliţie"). Un mariaj nepotrivit deci. Un mariaj în care actorii joacă, mai toţi, ca pe scenă, căutînd în răstimpuri (mă refer la extinderile scenariului) să arate că ştiu să joace şi în faţa obiectivului de filmat. Şi din acest nici teatru, nici film, se naşte un hibrid prea lung pentru timpul pe care ni-l solicită pe scaunul din sală, şi în mod paradoxal prea scurt pentru ceea ce vrea în realitate să ne transmită lucrarea lui Priestley, mult mai bogată din punctul de vedere al concentrării sale dramatice, observaţiei şi analizei psihologice.

Mircea ALEXANDRESCU



Actorii joacă mai toţi ca pe scenă...

UN CÎNTEC FĂRĂ SFÎRŞIT



FIDELITATE

o producţie a studioului din Odessa
REGIA: P. Todorovski
SCENARIUL: B. Okudjava, P. Todorovski
IMAGINEA: V. Kostromenko, L. Burlaka, V. Avlosenko
MUZICA: B. Karamîşev
INTERPRETEAZĂ: V. Cetverikov, Galina Polskih, A. Potapov, E. Evstigneev, A. Dmitrieva, V. Teleghina, V. Krasnov, G. Drozd.
Film distins cu premiul „Opera prima" — Veneţia 1965.

Un băiat şi o fată se întîlnesc. Aşa cum fac dintotdeauna, aşa cum fac pretutindeni. Chiar dacă e război, chiar dacă cea mai simplă bucurie trebuie amînată pentru mai tîrziu. În filmul *Fidelitate* tema aceasta apare nu numai în urmărirea celor două personaje principale, ci revine ca un leit-motiv, ca un cîntec reluat la nesfîrşit. E vorba de fidelitatea vieţii care nu încetează să aducă oamenilor aceleaşi bucurii, e vorba de fidelitatea oamenilor faţă de ei înşişi şi a unora faţă de alţii. E un cîntec, nu trist şi nici vesel, un cîntec permanent al naturii şi al omului.

Povestea de dragoste este una din cele foarte multe posibile, pe care războiul nu o alterează, ci îi sporeşte frumuseţea şi gingăşia, conferindu-i o nuanţă de gravitate. Personajele nu sînt chemate să fie eroi, să se reliefeze prin fapte neobişnuite. Esenţa lor o constituie tinereţea; lumea exterioară nu i-a determinat încă să se definească, aspiraţiile nu li s-au concretizat. Se află într-un moment deosebit al adolescenţei marcat de condiţiile speciale ale războiului, acela al alegerii sentimentelor, al clarificării lor prin experienţa proprie.

Cinematografia sovietică cunoaşte multe filme mai vechi şi mai noi tratînd despre relaţia individ-colectivitate-patrie. Deci tema nu este inedită. De la „romanele cinematografice" cu acţiune bogată, cu personaje numeroase, evoluînd în planuri diverse şi pînă la poemul de factură lirică pronunţată, ideile şi problemele generale ale umanităţii au fost supuse probelor conştiinţei artistice, fie ea obiectivizată sau subiectivă, formată de mari experienţe ca revoluţia sau războiul. Principalul merit al filmului nu este însă acesta. Interesantă în viziunea regizorală a lui Todorovski apare subtila îmbinare a planurilor expresive. Acţiunea centrală — de fapt nu există o acţiune propriu-zisă — este numai o sugerare poetică, o surprindere fragmentată a unor momente reale. Filmul se compune din două părţi inegale ca lungime dar ambele la fel de semnificative. Prima e dragostea dintre o tînără fată şi un elev al şcolii militare. Ecoul războiului ajunge în spatele frontului amplificat prin singurătatea celor rămaşi. Dar sentimentele fireşti nu pot fi denaturate nici amînate. A doua este întîiul contact al unui adolescent cu războiul. Succesiunea de imagini aparent disparate dau naştere unor metafore mai puţin curente, de aceea mai proaspete, mai divers interpretabile. Apropierea frontului se face simţită printr-o multitudine de senzaţii subiective, stabilind între ele relaţii noi cu putere sugestivă mărită. Ruine arse de focul luptelor, un ochi de cal clipind neliniştit în prim plan, cîteva siluete imobile conturate pe un orizont plumburiu asociate cu zgomotul obsedant al roţilor unui tren pregătesc atmosfera încordată a luptei ce va urma. Secvenţa atacului este una din cele mai bine realizate, pentru că nu este vorba de o narare a faptului obiectiv, ci de o identificare a aparatului de filmat cu ochiul personajului principal. Reînnodînd tradiţii mai vechi ale cinematografiei sovietice, Todorovski încearcă o subliniere expresivă a cîmpului vizual, scoţînd în evidenţă diverse detalii care capătă în contextul întregii secvenţe o valoare metaforică concentrată. Emoţia, firească în asemenea momente, a privitorului, se proiectează în lumea din afară detaşînd amănuntele şi mărindu-le pînă la deformare: o gîză devine un uriaş cu mişcări greoaie, pămîntul ridicat de o explozie de obuz pare că va înghiţi totul. Pentru ultima oară reapare tema principală: imediat în apropierea frontului, ignorînd parcă suferinţa, izolarea, oamenii se întîlnesc, se cunosc, se apropie unul de celălalt.

Alternanţa planurilor, poezia spontană a imaginii delimitează universul artistic al filmului; un fragment dintr-un cîntec fără sfîrşit, ca viaţa însăşi.

Rodica ALDULESCU



O fată ca oricare dintr-o poveste de dragoste pe care războiul nu o alterează

APELUL

o producție a studiourilor sovietice
REGIA ȘI SCENARIUL: Daniil Hrabrovițki
IMAGINEA: I. Socol
MUZICA: M. Vainberg
INTERPRETEAZĂ: Nikita Mihalkov, Oleg Strijenov, Mariana Vertinskaia, Tatiana Doronina, V. Merkuriev, E. Stebiov.



Poemul cinematografic „Apelul" oferă spectatorilor un eseu despre eroism, de data aceasta nu privit ca acțiune colectivă, ci surprins în varietatea manifestărilor lui individuale. Filmul este alcătuit din mai multe episoade care împletesc soarta lui Borodin-tanchistul, rătăcit și mort în teritoriul ocupat de nemți, și pe cea a lui Borodin-cosmonautul, executant al unui dificil zbor spațial. Identitatea de nume este intenție generalizatoare și nu semn de înrudire.) Diferențele, ca și tainicele comuniuni spirituale dintre șovăielile și hotărîrile celor două personaje-simboluri, dezvăluie caracterul intim și unic al gestului eroic. Eroii devin eroi în ochii lor și ai celorlalți abia după ce au încetat să mai facă acte eroice.

Patosul, ferit cu grijă de lamentare, domină tonul narațiunii; excepție fac numai puținele secvențe în care excesul de zel explicativ reduce tensiunea lirică preschimbînd sinceritatea în declarativism.

Eva HAVAȘ

FANTOMA DIN MORRISVILLE

o producție a studiourilor din Barrandow
REGIA: B. Zeman
SCENARIUL: Frantisek Vlcek
MUZICA: Iulius Kalas
IMAGINEA: J. Tarantik
INTERPRETEAZĂ: Oldrich Novy, Jaroslav Marvan, Waldemar Matuska, Vit Olmer, Kveta Fialova, Frantisek Filipovski.



Peripețiile unui instrumentist care în timpul unui concert se desfată citind cu sufletul la gură, concomitent cu partitura pe care o execută, un palpitant roman de groază, constituie pentru cineaștii studioului de la Barrandow pretextul parodierii formelor și mijloacelor folosite de „așii efectelor tari". Evadăm astfel din fosa orchestrei pe aripile fanteziei și împreună cu pasionatul instrumentist reconstituim, unul cîte unul, capitolele opus-ului a cărui lectură înfiorase pe vremuri blajinile inimi ale bunicilor. Azi, parcurgînd aceleași teritorii ale groazei, pașii noștri au o cu totul altă rezonanță. Fiorosul criminal care între două omoruri cîntă cu foc la banjou, lordul preschimbat temporar în stafie, nelipsitul inspector atottriumfător al Scotland Yard-ului, cei doi tigri și enigmaticul fachir rătăcit nu se știe cum pe meleagurile cețoase ale Albionului, înfruntîndu-se convențional în multiplele încăperi și subterane ale unui flegmatic castel britanic nu mai deșteaptă în noi ecourile spaimei. Cineaștii cehi au izbutit să pună în evidență neverosimilul literaturii polițiste de serie și singur hazul lipsește peliculei lor pentru ca aceasta să devină o izbutită parodie a genului.

M. HULUBAȘ

OLANDEZUL ZBURĂTOR

o producție a studiourilor DEFA, Berlin
REGIA: Joachim Herz
SCENARIUL: Joachim Herz, Harald Horn
IMAGINEA: Erich Gusko
Cîntă corul operei din Leipzig și orchestra „Gewandhaus" din Leipzig".
INTERPRETEAZĂ: Anna Prucnal, Fred Düren, Gerd Ehlers, Mathilde Danegger, Herbert Graedtke, Hans Peter Reinecke
CÎNTĂ: Gerda Hannemann, Rainer Lüdeke, Hans Krämer, Katrin Wölzl, Rolf Apreck, Karl-Friedrich Hölzke.



Modalități de exprimare artistică diametral diferențiate, opera și filmul par menite unui divorț permanent. Convenționalismul artificios al spectacolului cîntat nu a reușit să-și găsească rima perfectă în firescul impus de redarea cinematografică. Exemplul lui Jacques Demy din „Umbrelele din Cherbourg", originală interferență a celor două genuri, ambele avantajos alterate, este departe de a crea un stil posibil de multiplicat și rămîne o încîntătoare excepție prin însăși unicitatea ei. Un alt dezacord este și cuplajul factice al unui actor al ecranului cu vocea împrumutată a unui mare cîntăreț de obicei cu mult mai celebru decît actorul. Este de fapt un non-sens, o contra facere care, deși consimțită, stînjenește parcă în egală măsură pe interpret și spectator.

În limita acestor rezerve, ecranizarea operei wagneriene „Olandezul zburător" este totuși o reușită. O prezență artistică, dacă nu pentru cinefil, atunci pentru iubitorul de operă. Urmărind mai ales crearea unei atmosfere plastice corespunzătoare dramatismului orchestral wagnerian, Joachim Herz a eliminat adesea din pagină redarea epică, preferîndu-i dialogul pur dintre muzică și natură. Marea, norii, focul, cețurile, copacii, filmate cu profundă fantezie și cu un autentic simț poetic al compoziției cadrului, devin prezențe semnificative, ilustrații simbolice la textul muzical. Vocile se aud deseori din *off*, iar actorii dublează pantomimic ariile care apar ca un monolog interior, sporind ambianța de mister și ireal a vechii balade a marinarului pribeag și punînd în valoare opera ca atare.

OGLINDA CU DOUĂ FEȚE

o coproducție franco-italiană
REGIA: André Cayatte
SCENARIUL ȘI ADAPTAREA: André Cayatte, Gérard Oury
DIALOGURILE: Denis Perret, Jean Meckert
IMAGINEA: Christian Matras
INTERPRETEAZĂ: Michèle Morgan, Bourvil, Ivan Desny, Sandra Milo, Gérard Oury, Elisabeth Manet, Georgette Anys, Georges Chamarat, Jane Marken.



Mult prea multă istorie pentru un nas! Dacă nevasta ți se transformă peste noapte din urîtă, așa cum ai ales-o după anunțul de la mica publicitate, într-o femeie cu farmecul, strălucirea și frumusețea lui Michèle Morgan poți fi, ce-i drept, tulburat. Dar pentru eroul acestui film, modestul profesor al unui liceu de provincie, șocul este atît de mare încît îl împinge la crimă. El ucide pe doctorul, chirurg-estetician, autor al miraculoasei operații.

Mult, mult prea multă istorie în jurul unui nas. Melodrama este prea măruntă și excesiv mărunțită de complexe feminine nemărturisite, de revelații amoroase tîrzii, de copii buni și de soacre rele. Filmul lui Cayatte (de ce a ales oare un pahar cu apă pentru a dezlănțui un uragan?), turnat în 1958, s-a demodat ca și rochiile lungi pînă la glesnă purtate de eroinele filmului său. Ceea ce însă nu s-a demodat de loc, pentru că ține de firul de eternitate al constelațiilor marilor actori, este jocul actriței Michèle Morgan și al lui Bourvil care, printre falsetto-urile regiei, își execută magistral recitalul.

Simona DARIE

CERUL ȘI IADUL

o producție a studiourilor poloneze, grupa „Rytm"
REGIA: Stanislaw Rozewicz
SCENARIUL: Kornel Filipowicz, Tadeusz Rozewicz
IMAGINEA: Kurt Weber
OPERATOR: Jan Janczewski
MUZICA: Wojciech Kilar
DECORURI: Tadeusz Wybult, Kazimir Mikulski.



Abordînd o temă frecvent „sustrasă" de arte din mitologia creștină, cineaștii polonezi au încercat să o apropie de lumea contemporană, să o folosească pentru critica unor aspecte ale acestei lumi.

Modalitatea aleasă în mod firesc — amestecul de ficțiune și realism — nu este însă folosită consecvent. Filmul începe cu un conglomerat de fapte care ar trebui să semnifice prezentarea personajelor. Toată această parte, extrem de lungă, devine cu atît mai vizibil inutilă cu cît, mai apoi, eroii filmului sînt reuniți într-un autobuz buclucaș, prilej ce putea fi folosit cu succes pentru a înlocui expunerea. Urmează apoi o secvență „a judecății" — cea mai bună din film — înnobilată de ideea generoasă a unei justiții care, cîntărind actele și aspirațiile oamenilor, le judecă în funcție de raportul dintre ele. Se încearcă și o critică a unor rele mai mari ale secolului XX, în cadrele ce ne prezintă dictatorii fierbînd înnăbușit la foc mic (o oală mare pentru Hitler, una mai mică pentru Mussolini), dar nu se insistă, autorii mulțumindu-se cu această aluzie. Tot acest haos se complică cu încîlceala unor amănunte care sînt pierdute, părăsite sau scoase la iveală cînd nici nu gîndești și cînd nu își au rostul — scene inutile, inexplicabile care lungesc excesiv filmul. Pare că un drăcușor — scăpat de pe peliculă, bineînțeles — și-a vîrît coada la montaj și a făcut totul pentru ca spectatorul să nu mai priceapă nimic și să fie ucis prin obligația permanentă de a căsca.

Arta operatorului ne-ar fi plăcut să ne amintească de expresionism în filmarea Iadului și să nu ne amintească, în secvențele Raiului, de spectacolele de revistă austriece pe gheață.

Mihai CREANGĂ

DRUMUL ASCUNS AL METAFOREI

ROMANȚE ASPRE

REGIA:
Slavomir Popovici
SCENARIUL:
Slavomir Popovici, Gabriela Ionescu
IMAGINEA:
Vasile Mînăstireanu, Vasile Nițu, Gheorghe Petre, Carol Kovacs.
MUZICA:
Anatol Vieru
COMENTARIUL:
Ștefan Augu. Doinaș
MONTAJUL:
Livia Ionescu.

O abia sezisabilă contradicție stînjenește analiza critică dezinvoltă în cazul acestui ultim film realizat de Slavomir Popovici. Pe de o parte — structura romantică, generoasă a regizorului (vizibilă și în filme anterioare, de exemplu „Uzinele I Mai"), dispusă spre construcții metaforice ample, dovjenkiene, în care relațiile tropice pornesc aproape întotdeauna de la elemente ale concretului cotidian pline de încărcături emoționale nebănuite; pe de altă parte — organizarea în sine a filmului — obișnuită și întrucîtva didactică, apelînd la un procedeu des uzitat în documentarul „cel de toate zilele". Acesta este pretextul urmăririi unui obiect real oarecare, în drumul său printre oameni și locuri, pentru a-i putea descrie de fapt tocmai pe acei oameni și acele locuri, sau o anume epocă, sau anumite atitudini. În cazul „Romanțelor aspre", acest pretext îl constituie locomotivele, locomotivele care au văzut foarte multe lucruri (mizeria și discrepanțele sociale antebelice, ororile războiului, începutul reconstrucției țării, înălțarea vertiginoasă a pilonilor socialismului), locomotivele care au întîmpinat — vara și iarna — vicisitudinile naturii, locomotivele care-și încheie trist existența într-un cimitir incredibil al colosilor.

Aici, în figurarea ultimei perioade de existență a locomotivelor se distinge ceva din metafora care poate că a stat la temelia filmului lui Slavomir Popovici: viața oamenilor traversează aceleași perioade de înverșunată, înrăită iarnă sau de vară calmă, este cîteodată pe punctul de a fi distrusă, se regenerează apoi uimitor și, în sfîrșit, după un foarte lung drum, devine amintire ireversibilă. Locul vechilor locomotive cu aburi, greoaie, cu mulțimea lor de coșuri și țevi asemeni unor mustăți sau favoriți de mult uitați de modă, este luat de sclipitoarele și aerodinamicele locomotive Diesel, rapide și mai ales elegante și confortabile. Dincolo de aparențe, imaginea alăturată a celor două mașini cuprinde și semnifică distanța dintre două moduri de a gîndi, de a trăi.

Însă aceste idei transpar doar pasager în „Romanțe aspre" — și în aceasta constă contradicția de care vorbeam mai sus — filmul fiind în fapt o rememorare ordonată a cîtorva momente de răscruce din istoria cuceririi și construcției noii vieți. Ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, că este vorba de un film modest. Clasa documentaristului se simte indiferent de genul abordat, și în „Romanțe aspre" este evident dozajul savant al montajului în ritmuri exact proporționate (filmul fiind compus în special din materiale de arhivă), tonul sobru, nu însă lipsit de lirism al comentariului, lipsa aproape totală a calcului cuvînt-imagine. În puținele cadre originale, filmul denotă virtuți operatoricești remarcabile, ocazionînd cadre antologice (bine închegate în contextul ideatic respectiv): așa este imaginea „convoiului mortuar" al locomotivelor instalate pe remorci, tracționate de un Diesel fascinant, așa este imaginea ireală, fantastică, a desprinderii locomotivei de șine (imagine plină de tandrețe, cum spunea cineva, „frumoasă ca o dezamăgire"). O muzică aspră, intersectată de stranii coruri ce par distilate în eter, acompaniază melodic acest film de conștiinciozitate profesională.

Că regizorul și-a iubit cu pasiune și respect subiectul, o dovedește modestia cu care a înlăturat complet din acest film genericul.*)

Dinu KIVU

*) Chiar numele regizorului l-am aflat numai după laborioase stăruințe.

E TIMPUL SĂ DIFERENȚIEM SĂLILE DE CINEMA

Eșecul la public al unui film bun este un eșec moral pentru cei care iubesc cinematograful. Este însă necesar să disociem eșecul pentru a evita neînțelegerile. Este vorba aici nu de acel eșec care se manifestă prin săli goale, fenomen a cărui explicație o vom găsi în cele din urmă, ci de acel eșec care împietează asupra masei largi a publicului, viciind aspectul sălii, împietînd asupra culturii ei. Atunci cînd asistăm la proiecția unui film despre Brâncuși, cel mai mare sculptor român față de care atitudinea pioasă încă nu este deajuns, sau un film despre Țuculescu, acest investigator profund în spiritualitatea românească, și un spectator sau mai mulți vociferează impunîndu-și incultura cu epitete deplasate, atunci trebuie să ne întrebăm dacă publicul adevărat nu este dator să părăsească simpla indignare și să sancționeze imediat gestul reprobabil. Desigur, nimănui în lume nu-i va trece prin minte să impună la intrarea în cinematograf anumite restricții. E un fapt ce derivă din condiția sălii. Dar acest gen de eșec are o semnificație precisă. Înseamnă că în complicata ecuație care este filmul și difuzarea lui, o necunoscută a fost greșit rezolvată sau n-a fost luată în considerație, ceea ce este același lucru. Or difuzarea filmelor are ca scop de a nu deschide porțile inculturii, de a-și face din accesibilitate un principiu relativ și din cultură unul absolut. Dar nimic din ultimele exemple nu mărturisește asemenea intenții. Dacă Brâncuși a pătruns adînc în conștiința noastră, sculptura lui prin esențializarea formelor sale derivînd dintr-o mitologie care ne este familiară, Țuculescu trebuie să fie înțeles, apărat și în orice caz, în întîmpinarea lui trebuie să ieșim cu cultură și înțelegere. Dar a existat la vreun cinematograf, care a proiectat filmul închinat operei sale, vreun simplu panou care să-i fie consacrat? Sau s-a încercat măcar să se renunțe la obiceiul de a cupla în difuzare un film de artă, care presupune o anumită stare, o anumită dispoziție (elementare criterii de psihologie comercială deci) cu un film polițist sau o superproducție facilă? Este ilogic să vezi la cel mai mare cinematograf al Capitalei și „Cartagina în flăcări", și „Femeia nisipurilor" și „Can-Can", și „Duminică la ora 6". Dacă existența panoramicului impune aceasta, să facem din „Patria" sala cinematografului-spectacol și atunci să vedem aici superproducțiile și fastul, toate cartaginele istoriei și toate angelicile amorului. Pentru că publicul nostru a ajuns la un nivel ridicat, este timpul să creăm cinematografele specializate, preferențiale, la care să nu fie înșelat în bunele sale intenții, la care să venim cu dicționarul în buzunar dacă este nevoie. Și vom veni, pentru că vom ști că spectatorul cu seminețe în buzunar și cu injuria pe limbă va fi de data aceasta absent. Vedeți deci că un cinematograf, măcar unul de încercare (pentru că nu găsesc alt termen mai exact) se impune ca necesar. Un cinematograf la care se poate sonda nivelul culturii cinematografice a publicului și trăgînd concluziile să facem pași înainte. Un cinematograf în primul rînd civilizat, sau de ce nu?, elegant, care să întruchipeze în mod real Sala imaginară de SPECTACOL — scriu cu majuscule nu pentru figuri de stil, și la care obligația spectatorului nu este numai de a participa ci de a participa civilizat — și de ce nu? — elegant. Un cinematograf care să-și facă nu din proiecție, ci din tot complexul difuzării — afișaj, filmografie, prezentare — un mod de existență. Și dacă vom cădea de acord (și în teorie totdeauna cădem de acord) că asta înseamnă adevărata cultură cinematografică, atunci m-aș bucura să știu că vom termina fiecare articol, al nostru, indiferent de scopul lui (așa cum își termina Cato discursurile, indiferent de scopul lor, cerînd distrugerea Cartaginei) cerînd ca cinematograful de încercare, de specialitate dacă vreți, să devină o realitate.

E necesar să discutăm însă și despre rolul criticii de film. A avea o părere despre un film reprezintă un act, o poziție, o atitudine. A scrie elogios sau defavorabil despre un film, a descifra calități sau defecte pe care alții nu le-au descoperit, este o operație secundară care se plasează în spatele scopului primordial. Esențial pentru critică este să știe să apere un film, mai mult, să-l impună publicului. Acesta este aspectul moral al muncii unui critic. Cu sau fără critica noastră, un film există prin el însuși. Noi trebuie să facem ca el să existe prin public și pentru public. Aici stau însemnele de noblețe ale muncii criticului și în aceasta rezidă utilitatea lui. Dar mă întreb cum am apărat noi filme ca „Insula" sau „Femeia nisipurilor", ca „Duminică la ora 6" sau „Copilăria lui Ivan"?? Pentru că este evident pentru oricine că o cronică oricît de subtilă, de inteligentă, de proprie este inutilă cînd apare după ce filmul cade, doar după 5 zile de rulare la cel mai mare cinematograf al nostru, sau colindă anonim la cinematografe de cartier, sub indiferența generală. Era necesar aici un efort de popularizare, de organizare conștientă a operațiilor care se pot numi ale „pre-difuzării". Dar mă întreb care redactor ar avea curajul să renunțe la rubrica de informații, interesante sau nu, la cronica cărții de film străine, care în cel mai bun caz exprimă cultura autorului, la cronica de două pagini pentru un film plictisitor și în loc de toate acestea să ofere măcar jumătate de pagină de ziar de cultură unei avancronici, unei prezentări și unei filmografii pentru acel film care are nevoie de așa ceva ca să poată fi iubit? Și iarăși mă întreb cîți din criticii noștri ar face o prezentare măcar la spectacolele din ziua premierei?

Căci așa cred că se poate defini critica de film — iertați-mi cuvîntul — militantă.

Iulian MEREUȚĂ

FILMUL PE GLOB

CELE MAI FRUMOASE...

Femeile cele mai frumoase sînt în număr de patru, după părerea (şi gustul) regizorului Luigi Zampa, care pentru filmul său „Femei gingaşe" caută patru actriţe reprezentînd tipul de frumuseţe al femeii moderne. Cele patru femei alese de regizor sînt Claudine Auger (Franţa), Virna Lisi (Italia), Marisa Mell (Austria) şi Ursula Andress (Elveţia).

SE „POARTĂ" SCHECIUL

„Dragostea de-a lungul veacurilor" este titlul unui film format din scheciuri semnate de Franco Indovina, Philippe de Broca, Claude-Autant Lara, Jean-Luc Godard, Rolf Thiele şi Mauro Bolognini. Primul scheci a cărui turnare a şi început în Sardinia poartă titlul „Dragostea în epoca de piatră" (realizat de Indovina) şi are ca principali interpreţi pe Enrico Maria Salerno şi Michèle Mercier.

ABIA PESTE 70 DE ANI

În Germania occidentală a intrat în vigoare o nouă lege privind protecţia drepturilor de autor, care se prelungesc de la 50 la 70 de ani după moartea autorilor. Această dispoziţie împiedică practic libera utilizare a multor opere în transpuneri cinematografice, ca de pildă cele ale scriitorilor Jack London, Marcel Proust, Kafka, Sudenmann, Conan Doyle şi a muzicienilor ca Debussy, Leoncavallo şi mulţi alţii. Drepturile acestor autori sfîrşesc abia între anii 1985–2000. Deci, să aşteptăm.

UN BĂRBAT ŞI O FEMEIE

al lui Claude Lelouch candidează la premiile „Oscar" ce vor fi decernate la Hollywood în cursul lunii aprilie. Filmul lui Lelouch va concura în categoria „celor mai bune filme străine".

AL 105-LEA

Autorul neuitatului „Fanfan la Tulipe", realizatorul Christian Jaque se pregăteşte de cel de-al 105-lea film, intitulat (deocamdată) „Secrete la cald". „Nici nu l-am început încă — spune Christian Jaque—şi mă şi gîndesc la al 106-lea film, după romanul lui Jules Verne, „Mihail Strogoff". În tot cazul mai am încă multe (filme) de făcut pînă ce voi ieşi la pensie".

ÎN FAMILIE

Tina Marquand a semnat un contract cu Hollywoodul pentru un film în care va juca alături de tatăl ei, Jean-Pierre Aumont. Iar Jane Fonda va figura pe genericul noului ei film (realizat de Roger Vadim) alături de Henry Fonda. Maliţioşi, cronicarii de film americani au şi tras o concluzie: „De vreme ce majoritatea actorilor au copii-actori, în curînd genericele hollywood-iene riscă să devină familiale".

ACADEMIA DISCULUI FRANCEZ

A decernat premiile sale pe anul 1966. Printre laureaţi actriţa Jeanne Moreau. „Îmi place enorm să cînt, premiul pe care l-am primit acum mi-a oferit o bucurie la fel de mare ca cel obţinut la festivalul internaţional de film de la Cannes. Cîntecul pentru mine e ca o reîntoarcere pe scenă."

REMAKE

Yul Brynner („Cei 7 magnifici") va turna un remake după excelentul film al lui Sacha Guitry, „Romanul unui trişor". Presa franceză se întreabă dacă va reuşi Brynner să-l înlocuiască pe „de neînlocuitul" Sacha Guitry.

VILEGIATURIŞTII

Pe malul abrupt al rîului Moscova, lîngă care se află aşezat satul Arhanghelskoie, se ridică o bătrînă pădure de brazi. De cealaltă parte a apei se întinde preeria. Studiourile „Mosfilm" au început acolo turnarea „Vilegiaturiştilor", un film realizat după piesa omonimă a lui Maxim Gorki. Regizori: Boris Babotşkin şi Elena Skatşka.

PERFORMANŢĂ

Bernard Blier a turnat timp de cîteva zile trei filme deodată: „Un idiot la Paris" de Serge Korber, „Piele de spion" de Edouard Molinaro şi „Breakdown" pe care-l realizează Bertrand Blier, fiul lui Bernard.

O NOUĂ ANNA KARENINA

Se pare că şi Gina Lollobrigida doreşte să întruchipeze faimosul personaj tolstoian. După versiunile cu Greta Garbo, Vivian Leigh şi, recent, Tatiana Samoilova, Gina va fi o Anna Karenina în viziunea italiană a regizorului Mauro Bolognini.

„STRĂINUL" LUI ALBERT CAMUS

Luchino Visconti, care realizează transpunerea pe ecran a cunoscutului roman al lui Camus, „Străinul, cu Marcello Mastroianni în rolul titular, după multe căutări s-a hotărît şi asupra vedetei feminine: Anna Karina.

FRANÇOIS TRUFFAUT

a primit la „Cercle de la Librairie Française" o Medalie de Aur — prima atribuită de această societate unui cineast — ca omagiu pentru filmul său „451° Fahrenheit" care descrie universul infernal al unei lumi în care cărţile sînt proscrise.

TREPTE ÎN

Cercetările istorice din domeniul artei filmului cunosc în ultimii ani o evoluţie ale cărei etape sînt uşor detectabile. Iniţial au existat acele premergătoare şi uneori admirabile scrieri eseistice care, începînd cu un Canudo, continuînd apoi cu Louis Delluc sau Germaine Dulac şi ajungînd pînă la încercările de sistematizare ale lui Balász sau Arnheim, erau pledoarii în favoarea celei de-a şaptea arte. Delluc sau Eisenstein practicau un esoterism ai căror iniţiaţi erau chemaţi să slujească cultul acelei „fotogenii" care căpăta aerul unei stări de graţie ce semnala existenţa noii arte. Pornind de aci, dar cu o netă străduinţă analitică, Balász, de pildă, devia caracterul acestei literaturi despre film în sensul unui exoterism şi poate de aceea importanţa acestor primi sistematizatori, ca el sau ca Arnheim, consta în egală măsură şi în faptul că reuşeau o *iniţiere* estetică a spectatorilor obişnuiţi să privească cinematografia doar ca un divertisment.

Cînd pledoaria s-a dovedit a nu mai fi necesară, cînd filmul s-a impus ca artă şi cînd nu mai era necesar să se discute *dacă* există, ci numai *cum* există, atunci a început să apară de fapt şi cercetarea istorică în prima ei fază: fenomenul cinematografic era privit în evoluţia sa ca un întreg şi majoritatea lucrărilor apărute în această etapă — care într-un fel durează şi astăzi — urmăresc legăturile dintre opere şi realizatori diferiţi, nu însă deosebirile existente. Este în fond un nou nivel al pledoariei care acum se îndreaptă spre demonstrarea unităţii artei filmului: nu a unităţii mijloacelor de expresie, ci continuitatea organică a desfăşurării ei istorice. Criteriile cronologice devin un mijloc de ordonare a materialului, ca şi diviziunile geografice al căror scop este nu delimitarea, ci apelul la un criteriu formal pentru inventariere. Bineînţeles că critica metodologiei nu presupune nicidecum judecata de valoare asupra fiecărei lucrări în parte. De pildă: un prim volum apărut recent despre „Cinematografia franceză de la 1946" de Roy Armes (A. Zwemmer, London, 1966) este o lucrare valoroasă atît prin caracterul ei analitic, cît şi prin încercarea de a demonstra un punct de vedere propriu, categoric interesant în cercetarea operelor discutate. Respectînd criteriul de selecţie cronologic şi geografic, lucrarea este, metodologic vorbind, din categoria acelor inventarieri la care ne-am referit divizînd materialul analizat în capitole distincte: veteranii, tradiţionaliştii, inovatorii şi independenţii. Se face astfel o catalogare care presupune ea însăşi o operaţie critică de selecţie şi care permite o anume abordare sistematică, poate prea sistematică pentru că e exclusivistă, a problematicii istorice. Dar înlăuntrul acestei împărţiri în capitole, analiza este pertinentă şi contribuţia autorului la cunoaşterea fenomenului cinematografiei franceze postbelice, ca şi la definirea cîtorva realizatori importanţi este fără îndoială esenţială.

Există apoi o etapă, superioară analitic, aceea a orientării cercetării spre opere diferenţiate. Aci preocuparea este de a desluşi tocmai elementele care *diferenţiază* opera unui realizator de cea a altuia. Se alcătuiesc filmografii, se scriu monografii de artişti şi piaţa editorială este inundată de un şir de colecţii al căror scop este tocmai de a studia opera în parte. Două exemple: Colecţia „Classiques du cinéma", condusă de Jean Mitry şi publicată de Editions Universitaires şi Colecţia „Cinéma d'aujourd'hui", editată de Pierre Lherminier în cadrul ediţiilor Seghers. Cele mai noi apariţii în cadrul primei colecţii sînt „Nicholas Ray" de F. Truchaud şi „Howard Hawks" de J.C. Missiaen. Ambele volume urmează metodologic calea clasică a unei monografii şi urmăresc opera în evoluţia ei, oprindu-se analitic asupra filme-

CINEMATOGRAF SPECIALIZAT

În dorinţa de a asigura sălilor de cinematograf un profil bine distinct, Direcţia regională cinematografică a difuzării filmelor, în colaborare cu Intreprinderea cinematografică de stat a oraşului Bucureşti au luat următoarele hotărîri: Cinematograful „Luceafărul" se va specializa în prezentarea unor avanpremiere cinematografice. La cinematograful „Central" vor putea fi vizionate pelicule valoroase în reluare.

„FILMUL PREFERAT LA LOCUL DE MUNCĂ"

este o iniţiativă menită să asigure spectatorilor din marile uzine şi întreprinderi ale Capitalei vizionarea filmelor dorite la „ei acasă". Filmele urmează să fie proiectate la locul de muncă cu ajutorul aparatelor portabile. La vizionări va participa şi cîte unul dintre cineaştii sau criticii noştri care va face o scurtă prezentare a filmului respectiv şi eventual a şcolii, curentului sau tendinţei în care acesta se încadrează.

CRITICA DE FILM

lor mai importante ale realizatorilor respectivi. Este vorba de încercări de identificare a realizatorilor, de detectare a ceea ce fiecare are specific, de definire a unei personalități artistice. Cititorului i se oferă un material complet (inclusiv o filmografie și o bibliografie) despre opera realizatorului. În cu totul altă formă — dar ilustrînd de fapt aceeași modalitate la care ne referim — apare cealaltă colecție în cadrul căreia, recent a fost publicată ediția completată, adăugită a volumului „Michelangelo Antonioni", semnat de Pierre Leprohon. Aici un studiu monografic este urmat într-un spațiu egal de o culegere de texte: ale lui Antonioni (fragmente de scenarii, opinii despre sine), ale diferiților critici, precum și variate mărturii. Scopul și rezultatul este același.

Lucrările sintetice așadar sînt dublate de defalcări ale fenomenului istoric în general (întreaga cinematografie) în elementele ei (mari: cinematografia unei epoci — filmul mut, filmul din perioada de dinaintea primului război, filmul postbelic etc.; curentele — suprarealismul, expresionismul etc.; — cinematografia unei națiuni. Sau detailate: opera unui cineast, sau chiar analiza unui singur film).

Sinteza este realizată mai cu seamă în ultima vreme, pe planul cercetării estetice. De exemplu, lucrarea monumentală a lui Jean Mitry „Estetica și psihologia cinematografului" (vol. I: *Structurile*, vol. II: *Formele*. Editions Universitaires. Paris). Lucrarea este mult mai importantă pentru a putea fi rezumată în aceste cîteva rînduri dar o semnalăm aici ca o încercare de sistematizare a esteticii filmului. De la Balász, Arnheim sau Spottywood pînă la Krakauer sau Mitry, drumul a fost lung și analizei estetice i s-a adăugat o solidă armătură filozofică, psihologică, sociologică care a dus la ridicarea la un nivel superior al lucrărilor de sinteză.

Ceea ce este, cred, important acum e constatarea faptului că, deși atît de variată, cercetarea în domeniul artei filmului, mai ales pe planul istoriografiei, este încă deficitară. Lipsește cercetarea sintetică, după cum devine mereu mai necesară depășirea fazei de inventariere în favoarea unor lucrări, să le numim de concepție. Cu rare excepții (Jay Leyda, Siegfried Krakauer sau uneori Lotte H. Eisnery)istoriile nu sînt scrise pe baza unei concepții precise (aș propune un test pentru detectarea unei autentice și valoroase istorii a cinematografiei, rezumarea ideilor ei într-o pagină; încercați să o faceți cu majoritatea istoriilor cunoscute, în afara celor citate aici ca excepții, și va fi un fiasco).

Mass-media cercetează relația artist (sau operă) — spectator; biografiile (rare de altfel) înfățișează relația artist-operă; lucrările monografice încearcă stabilirea raportului operă-operă... Lipsesc însă lucrările, le-aș numi de genealogie artistică (relația artist-artist). Dar mai cu seamă lipsește încă cercetarea istorică sintetică care să analizeze fenomenul istoriei cinematografice dincolo de împărțirea rigidă (și adesea falsificatoare) în zone geografice, în etape cronologice distincte. Această cercetare ar trebui să urmărească ontologia cinematografiei și metabolismul acestui fenomen unitar dincolo de compartimentările uzuale. Și stadiul actual al cercetării face necesar și posibil un asemenea studiu.

Tendința în viitorul apropiat al cercetării din domeniul istoriei filmului va urma, am convingerea, aceste două linii mari: desăvîrșirea — prin adîncime — a analizei operelor în parte și trecerea la un nivel sintetic superior al istoriei cinematografiei. Aparent contradictorii, aceste două tendințe sînt paralele și existența lor va duce istoria filmului la nivelul la care se găsește cercetarea istoriei altor arte.

Ion BARNA

PROGRAME DUBLE

vor fi introduse cu regularitate la cinematografele „Modern", „Feroviar" și „Lumina". Măsura a fost luată în dorința de a asigura spectatorilor din diferitele cartiere ale Capitalei vizionarea unui cît mai mare număr de filme. În același scop, la alte cinematografe de cartier se va introduce vizionarea a două filme pe săptămînă în loc de unul. În sfîrșit, se mai intenționează, la o a treia categorie de cinematografe, realizarea unor programe paralele. Unul dimineața, celălalt în spectacolele de după amiază.

O AGENȚIE PENTRU VÎNZAREA BILETELOR DE CINEMATOGRAF

este o inițiativă care s-a tot amînat vreme de aproape doi ani din lipsă de fonduri. Ea urmează să fie realizată anul acesta și scopul ei este de a furniza publicului biletele necesare cu cîteva zile înaintea spectacolului.

CINEMATOGRAFUL „DRUMUL TABEREI"

va fi dat în folosință în 1967. Cinematograful, al cărui deviz se ridică la suma de 6.000.000 lei — (fără aparatura necesară aproximativ 500.000 lei), va avea 900 de locuri și va fi unul dintre cele mai moderne din țară.

FILMUL PE GLOB

TOCMAI DE ACEEA

Deși a fost viu criticată de toți cronicarii pentru interpretarea din „Macbeth" pe o scenă londoneză unde juca alături de Alec Guinness, Simone Signoret nu s-a lăsat intimidată și a semnat un contract pentru filmul ce se va face după aceeași piesă.

SE POARTĂ SCHECIUL

Pier Paolo Pasolini („Accatone") va participa și el la un film „à sketches" intitulat „Vrăjitoarele", produs de Dino de Laurentiis. Istorioara lui va fi interpretată de Silvana Mangano iar celelalte două vor purta girul regizorilor Luchino Visconti și Vittorio De Sica.

STUDIOURILE „MOSFILM"

au pînă acum peste o sută de diplome primite la festivalurile cinematografice de după război. Primul premiu a fost obținut la Cannes, în 1946, de filmul „Omul no. 217", iar al 100-lea la Londra, în 1965, de filmul „Desna fermecată". Numeroase pelicule au cucerit mai multe distincții. Recordul îl deține „Zboară cocorii": în 1958 a primit 6 diplome de onoare la festivalurile internaționale.

PREMIUL BIANCHETTI

a fost acordat în 1966 tinerei Geneviève Bujold, actriță de origină canadiană care este pe cale să facă o carieră fulgerătoare în Franța. Într-un singur an, ea a jucat în trei filme importante: „Războiul s-a sfîrșit" de Alain Resnais, „Regele de cupă" de Philippe de Broca și „Hoțul" de Louis Malle.

SE PROIECTEAZĂ

transpunerea pe ecran a romanului de mare succes acum 15 ani, „Europa trage chiulul" de Antonin Blondin (o satiră despre război), în regia lui Edouard Luntz („Inimi neprihănite") și în interpretarea lui Jean-Louis Trintignant.

O LUME RĂU ALCĂTUITĂ

„Ce prost e alcătuită lumea" — a exclamat Charlton Heston. „De ce?" Pentru că în filmul în care joc alături de Maximilian Schell, Max încarnează un ofițer german iar eu un dirijor. În vreme ce Schell a urmat 8 ani conservatorul și este un pianist desăvîrșit, eu nu știu să descifrez o notă muzicală". Pe de altă parte, Maximilian Schell a declarat: „Interpretez un ofițer german dar nu un nazist: n-aș accepta niciodată să dau viață unuia din acei fanatici grație cărora Hitler a venit la putere..." Ce ne facem însă cu „Sechestratul din Altona"? Poate doar Sartre să fie o scuză. Dar neo-nazistul din „Procesul de la Nürnberg"? Declarații făcute în grabă și mai ales neconcludente: personajele negative nu au oare nevoie și ele de interpreți?

„VIY" DE GOGOL

Studiourile moscovite au început turnarea filmului „Viy" după opera cu același nume de Gogol. Eroul principal, seminaristul Koma, este interpretat de actorul Leonid Kuravlev, iar rolul tinerei fete de actrița Alexandra Zavialova. Realizatori: Konstantin Erșov și Gheorghi Kropațșev.

PRIVIȚI CHIPURILE LOR

Pentru turnarea filmului „Priviți chipurile lor", aparatul de luat vederi a fost instalat la muzeul Ermitaj din Leningrad, la 50 cm de tabloul „Madona cu pruncul" (Madona Litta) al lui Leonardo da Vinci. Niciunul din miile de spectatori ce se perindă pe acolo nu poate bănui că ochiul camerei fixează pe peliculă atitudinea lui în fața acestei capodopere. Entuziasmul, uimirea, interesul, uneori chiar indiferența privitorilor sînt reținute de filmul tînărului regizor Pavel Kogan de la Studioul de filme documentare din Leningrad. Pelicula nu este însoțită de nici un fel de text. Autorii s-au mulțumit să înregistreze doar „vocea muzeului".

EUGEN IONESCU PE ECRAN

Claudia Cardinale este desemnată pentru a fi vedeta feminină a transpunerii cinematografice după celebra piesă a lui Eugen Ionescu, „Rinocerii", ce se va turna la Londra.

DIN NOU ÎMPREUNĂ

Richard Burton și Elizabeth Taylor vor juca din nou împreună (după „Cleopatra" și „Femeia îndărătnică") în filmul „Actorii", alături de alt monstru sacru, Alec Guinness („Ucigași de femei"). Numai că Richard Burton nu prea pare încîntat de repetarea acestui cuplu faimos (Burton-Taylor asigură însă producătorilor un mare succes de casă) și ar fi declarat în consecință la o conferință de presă: „Nu are rost să apărem mereu împreună, doar nu sîntem Laurel și Hardy". Adică Stan și Bran.

„OCHIUL SĂLBATIC"

Paolo Cavara va realiza o poveste autobiografică intitulată „Ochiul sălbatic". Regizorul Cavara s-a făcut cunoscut ca prim colaborator al lui Jacopetti la filmul „Mondo Cane". „Ochiul sălbatic" este, de fapt, ochiul camerei de luat vederi, care pătrunde peste tot și vede lucrurile prin vălul deformației profesionale a regizorului. Filmului va fi turnat în toate colțurile lumii, de la Singapore în Malaezia, de la Cairo în Noua Guinee, din Siam în Vietnam.

ACIN

FILMUL ŞTIINŢIFIC

De curînd în cadrul Asociaţiei Cineaştilor a avut loc şedinţa de lucru a secţiei „Film ştiinţific", la care au luat parte membrii secţiei, precum şi numeroşi oameni de ştiinţă din diferite domenii de activitate, colaboratori ai studioului „Al. Sahia". S-au vizionat „Orizont ştiinţific" nr. 8 şi 9 şi filmele „Vezi rîndunelele se duc", „Vînătoare neobişnuită" şi „Ceramica de Oboga".

Au participat la discuţii printre alţii şi Dr. Ion Aderca, biologul Lucian Manolache, ing. Claudiu Mătase şi dr. Ada Marinescu. Vorbitorii au analizat profilul orizontului ştiinţific. S-a constatat cu acest prilej că numerele 8 şi 9 sînt în real progres faţă de ediţiile anterioare. Subiectele acestor numere au fost mai bine elaborate, depăşindu-se stadiul strict informativ. Cu privire la puterea de cuprindere a „Orizontului ştiinţific" s-a remarcat că foarte multe noutăţi de importanţă ştiinţifică nu oferă materia necesară realizării unui film. Pe de altă parte, unii dintre vorbitori au observat că numărul filmelor ştiinţifice realizate în cadrul studioului de filme documentare „Alexandru Sahia" este încă insuficient pentru a putea reflecta activitatea ştiinţifică din ţara noastră în întreaga ei amploare şi complexitate.

SAHIA

„TRADIŢII"

Regizorul Jean Petrovici şi operatorul Vasile Mînăstireanu au scris şi realizat împreună un film despre tradiţiile de Anul Nou din nordul Moldovei. Să sperăm că nu-l vom vedea cu prilejul Anului Nou.

„JUBILEUL":

Cei 150 de ani pe care i-a împlinit Teatrul Naţional din Iaşi, 150 de ani de teatru românesc, sînt consemnaţi într-o peliculă jubiliară în regia lui Mihai Dumitriu. Imaginea Miliutin Obradovici.

„PLEDOARIE PENTRU O PĂPUŞĂ"

De fapt, o pledoarie pentru jucării frumoase, inspirate, atrăgătoare. O pledoarie deci pentru acele jucării cu care industria noastră de resort nu prea ne răsfaţă copiii. Scenariul şi regia — Gabriel Barta, imaginea — Tiberiu Olasz.

BUFTEA

„NĂICĂ LA BUCUREŞTI"

Aşteptînd primăvara pentru ca să poată filma „Năică la Bucureşti", regizoarea Elisabeta Bostan lucrează la un alt scurt metraj, bineînţeles tot un Năică: „Năică şi veveriţa". Interpret principal, acelaşi Bogdan Untaru.

„GIOCONDA FĂRĂ SURÎS"

Încă un film în perioada de pregătire: „Gioconda fără surîs". Scenariul şi regia — Malvina Urseanu.

O surpriză plăcută pentru spectatori: rolul Giocondei va fi interpretat de actriţa Silvia Popovici.

ANIMAFILM

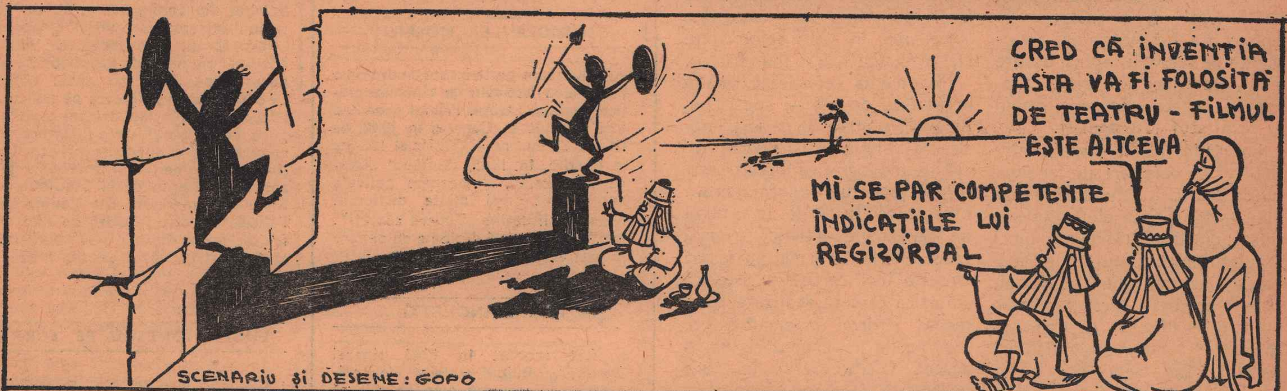
„FABULELE LUI ESOP" ŞI „AVERTISMENT"

Din cele 22 de pelicule pe care studioul de filme animate le va realiza în cursul anului 1967, reţinem: „Fabulele lui Esop" — debut în animaţie al graficienei Geta Brătescu şi, din nou debutul — de data aceasta al unui cuplu de realizatori — veniţi de asemenea din lumea graficii, Jules Perahim şi George Voinescu, care realizează împreună „Avertisment". Cei doi graficieni experimentează un material şi o metodă nouă în domeniul animaţiei: plumb topit sub aparatul de filmat. Ca mesaj, filmul va fi — aşa cum spune şi titlul — un avertisment dat războinicilor.

GOPO: „ANATOMIE"

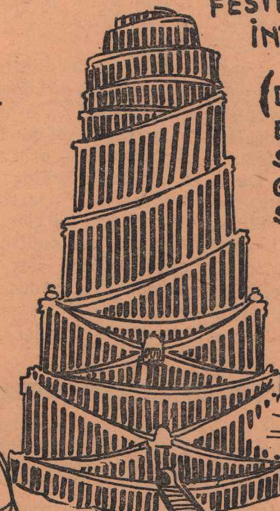
Omuleţul lui Gopo continuă să-şi inspire creatorul. „Anatomie" va fi un film în care omuleţul se străduie să-şi împace cele trei organe suverane: creierul, inima şi stomacul. Să trăim dominaţi de creier în detrimentul inimii? De inimă, în detrimentul creierului? De stomac în detrimentul celorlalte două? Gopo propune armonia şi colaborarea paşnică.

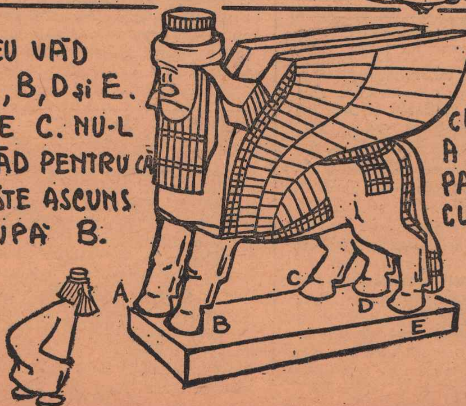
SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI















CRONICA CINE-IDEILOR

de Ov.S. CROHMĂLNICEANU



Am revăzut zilele acestea un film vechi cu Greta Garbo, «Mata-Hari», și m-a cuprins o mare melancolie. Nu din cauza «divinei»! Ea a rămas aceeași apariție neverosimilă de frumusețe transparentă și glacială în care licărește mereu, subjugătoare, o chemare la pierzanie. Nu, «divina» nu-și desminte mitul. Dar intriga filmului, restul personajelor care roiesc în jurul ei, scenele «sfîșietoare», afabulația, amănuntele vestimentare, luxul «fatal», suspense-urile, gestica, replicile, întreaga mașinărie construită spre a plimba pe Mata-Hari prin fața ochilor noștri, nu se mai ține, scîrțîie din toate încheieturile, e de un ridicol dezolant. Mă gîndeam urmărind detaliile poveștii, ce distanță enormă le desparte de cele întîlnite astăzi într-o istorie asemănătoare cu spioni și femei fatale. Trei decenii au fost deajuns pentru ca manevrele «diabolice», destinate a ne ului, să ne apară absolut puerile. Documentele secrete de o importanță capitală sînt închise într-o biată casetă nenorocită. Ofițerul însărcinat să o înmîneze Marelui Stat Major rus o duce la el acasă și o trîntește pe birou, lăsînd-o să zacă acolo, la vedere. Mata-Hari nu trebuie decît să se prezinte la domiciliul lui, să-și arunce degajată mantila peste caseta mult căutată, să-l scoată apoi din cameră, trăgîndu-l în dormitor unde să-l țină pînă cînd un complice va sustrage fără nici o dificultate documentele, le va fotocopia și le va pune la loc. Pentru aceasta n-are nici măcar ustensilele necesare asupra sa. Ia hîrtiile, le duce într-un atelier fotografic și, bizuindu-se pe farmecele spioanei, are tot timpul să se întoarcă înainte ca episodul amoros din dormitor să se fi încheiat. Purtătorul mesajelor secrete, Ramon Novarro, își amînă ad libitum data plecării, hoinărește prin Paris și nu-și ia zborul pînă nu-și rezolvă problemele sentimentale. Un singur camion ivit dintr-o stradă laterală întrerupe o urmărire decisivă. Șeful serviciului secret francez e convins că Mata-Hari lucrează pentru inamic, o găsește în tot felul de locuri suspecte, are nevoie însă de probe indiscutabile (o, sfînta legalitate!) spre a o aduce în fața tribunalului. Totul se prezintă copilăros de simplu. Teribilii agenți informatori sînt sentimentali ca niște eleve de pension, lucrează fără să-și ia precauții elementare, nu recurg la coduri ingenioase, nu apelează la «gadget»-urile tehnicii moderne, n-au nici măcar revolvere care nu fac zgomot. Cît de departe sîntem de James Bond!

Dar lăsînd la o parte asemenea considerații de «specialitate», melancolia constat că mi-o stîrnesc motive mai adînci. Reacțiile umane mi-au apărut insuportabil de false, convenționale, aproape grotești. Ramon Novarro în rolul junelui prim face o figură de frizer sentimental. Șeful celebrului birou II dă impresia a fi un comis-voiajor încăpățînat, care plictisește lumea cu vizite inoportune și la ore nepotrivite. Rochiile doamnelor din cercurile diplomatice arată ca și cum ar fi fost cumpărate la un magazin de solduri, mantilele par mîncate de molii, interioarele meschine, mobilele luate de la vechituri.

Foarte bine, ar avea dreptul să conchidă

Fie că se intitulau «Cobra» sau «Șeicul», că își plasau acțiunea într-un salon monden sau în deșertul arzător, filmele cu Rudolf Valentino conțineau obligatoriu aceeași îmbrățișare pasionată și aceeași privire languroasă.



cineva, filmul e prost și efectele lui deplorabile la revizionare nu constituie nici o surpriză. Poate, dar de un sentiment asemănător ne vine foarte greu să ne eliberăm chiar atunci cînd urmărim și alte realizări cinematografice vechi cu o certă valoare. Duceți-vă să vedeți filmul lui Renoir, «Regula jocului». E un film care a intrat în istoria celei de-a șaptea arte și nu fără îndreptățire. Mărturisiți însă sincer dacă n-a trebuit să vă înfrîngeți un sentiment de jenă spre a accepta ca eleganță și distincție mondenă ceea ce azi vă apare pur și simplu derizoriu. Faceți o altă experiență: încercați să revedeți la Cinematecă niște filme cu idolii cinematografici feminini sau masculini de acum treizeci de ani. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rudolf Valentino mai păstrează ceva din puterea lor fascinatorie, dar restul, ce imensă catastrofă! Junele prime care au provocat altădată atîtea incendii sufletești, fiți sinceri și recunoașteți că vă par azi niște verișoare amărîte din provincie. Amorezii, ce să mai vorbim? Orice fată ar pufni în rîs dacă cineva ar încerca, mîine, să le copieze față de ea mijloacele seductive. Și vai! au trecut doar două-trei decenii de cînd farmecul acestor priviri languroase, pomeți pudrați și mustăcioare subțiri era irezistibil. Umbra caducității pîndește lacomă universul ecranului. Și, supremă cruzime! nu se mulțumește numai să dea plăsmuirilor lui un aer vetust, le îngroașă caricatural notele desuete, împingînd fără milă făpturile de pe pînză în imperiul derizoriului.

TIPURI DE FILME CRUȚATE DE EROZIUNEA TIMPULUI

Întrebarea anxioasă — este cinematograful o artă a efemerului? — îi urmărește ca o fantomă de la începuturile filmului pe pasionații lui. Unul care se numără printre cei mai iluștri dintre ei, Fritz Lang, a scandalizat, nu de mult, opinia publică, declarînd că a ajuns după întreaga-i experiență la următoarea concluzie: «Cinematograful n-are nimic comun cu arta!» De curînd, Rossellini, într-un interviu acordat revistei «Le Figaro Littéraire», începea cu o reflecție la fel de pesimistă: «Cinematograful nu există. S-a sfîrșit. S-a terminat. Cinematograful, azi, e un cadavru».

Cu asemenea oracole funeste sîntem, din fericire, prea obișnuiți ca să ne mai alarmăm. De la începutul secolului, nenumărate Casandre anunță periodic moartea romanului, ceea ce nu-l împiedică să se simtă mai înfloritor ca oricînd. Și cinematograful nu dă semne de epuizare vitală, dimpotrivă s-ar spune că abia a prins un chef extraordinar de viață. Trecînd peste descurajările radicale pe care le trădează declarații nihiliste de tipul celor citate, e cazul totuși să ne întrebăm ce le provoacă. Ce face desuete cu o asemenea repeziciune atîtea filme? Ce împrumută figurilor, îmbrăcăminților, comportărilor de pe pînză după cîțiva ani o notă comică? Înainte de a încerca să găsim un răspuns la această întrebare, să circumscriem mai riguros problema. Există categorii de filme pe care timpul pare în mod ciudat a le cruța și nu neapărat din cauza valorii lor deosebite! Comediile, cele bufe în special, chiar cînd sînt absolut naive, nu suferă din cauză că au un aer «demodat», ba s-ar putea zice că el le face să cîștige. Filmele «de epocă» iarăși rezistă miraculos dispoziției timpului la caricaturizare. Alte genuri cu o ambianță foarte particulară ca «western»-urile de pildă prezintă aceeași imunitate. Constatarea dă de gîndit. Friabil se dovedește așadar în primul rînd un anumit stil de îmbrăcăminte, de pieptănătură, de comportare socială. În filmele istorice, el aparține **culturii** și nu poate căpăta de-a lungul doar a cîtorva decenii reprezentări diferite izbitoare.

În westernuri, avînd un caracter mitic, fabulos, rămîne de asemenea neschimbat. Universul acesta, imaginația noastră îl creează tocmai pornind de la anumite aspecte exterioare constante, **emblematice** aș îndrăzni să zic: colt-ul, pălăria cu borurile uriașe, saloon-ul plin de fum, diligența, ranch-ul, caii, indienii. În comedia bufă, efectul caricaturizant al timpului se adaugă imaginii comice generale, potențînd-o. Automobilele antediluviene, rochiile cu coadă, jobenele și pălăriile melon, fracurile, bărbile și favoriții, toate întăresc impresia de mecanism înnebunit, pe care o dă lumea. Încercați să vi-l închipuiți pe Charlot evoluînd într-o ambianță adaptată modei actuale. Bufoneria va pierde brusc cel puțin jumătate din efectul ei ilariant și filmul «Un rege la New York» o dovedește cu prisosință.

ECRANUL ȘI MODA

Costumația contribuie, cum se vede, enorm la rapida intrare în desuetudine a creațiilor ecranului. De ce însă nu se petrece același lucru în literatură sau în pictură? Îi sînt străine într-adevăr cinematografului virtuțile majore ale artei — cum susține descurajat Fritz Lang? Nu, hotărît că nu. Un șir de exemple imediate, contrarii, îmi vin în minte chiar din opera lui: «M», «Mabuse», «Trei lumini». Revăzute, aceste filme nu dovedesc a-și fi pierdut nimic din fascinația lor inițială. Problema totuși există. De ce cinema-



Una din primele reconstituiri gigantice ale Cinecittei «Quo vadis». Nu ne-ar mira ca actrița — neidentificată, să fie una din marile vedete ale vremii!



«Divina» nu-și desminte mitul. Dar intriga filmului («Mata-Hari») scenele sfîșietoare, luxul fatal, gestica... toate sînt azi de un ridicol dezolant.

tograful e infinit mai sensibil ca alte arte la acțiunea de eroziune a timpului? În legătură cu costumația, care am văzut că are în acest proces un rol capital, critica structuralistă ne furnizează prin cîteva considerații mai noi ale lui Roland Barthes o sugestie prețioasă. Observațiile sale se referă la teatru dar pot fi extinse cu precauțiile de rigoare și asupra cinematografului. Costumele — atrage atenția el — sînt o parte importantă a **metalimbajului** pe care îl realizează pînă la urmă orice operă de artă. Elementele lui constitutive se justifică prin urmare, nu independent, printr-o valoare proprie (fantezie, exuberanță, asemănare perfectă cu modelul din viață etc), ci prin funcția **semnificativă** într-un sistem, prin validitatea acestuia. Cu alte cuvinte, costumele nu trebuie să fie «reușite» sau «realiste» **în sine,** ci să tindă a deveni factori constitutivi ai respectivului metalimbaj propriu artei, ca la Brecht, de pildă, care arată amănunțit cum trebuie tratată o stofă spre a **comunica** teatral uzura. Adesea însă, pe scenă, lucrurile nu se petrec așa. Costumația își caută rațiuni exterioare structurii căreia urmărește să-i dea sens piesa. În cinematograf, mai mult ca oriunde, tendințele acestea de autonomizare își dau frîu liber. Metalimbajul nu e al filmului ca operă de artă, ci al **modei** și se perimează o dată cu ea. Mai mult, atunci cînd acest al doilea sistem de comunicare ne devine, prin scurgerea timpului, ininteligibil, discordanța inițială ascunsă capătă forme stridente, supărătoare, rizibile. Fotografia stînjenește serios stilizarea costumației, spre deosebire de literatură și pictură. E nevoie în cinematograf pentru a învinge această rezistență de o conștiință artistică foarte lucidă și de o stăruință neobișnuită. Tocmai ele lipsesc din producția de serie și timpul nu întîrzie să-și ia revanșa asupra lenei creatorilor.

SUCCESUL UȘOR SE PLĂTEȘTE GREU

Dar se mai întîmplă încă ceva: cinematograful, nu voi obosi a o repeta, e făuritorul principal de mituri al lumii moderne. În această direcție, el se simte împins să hrănească aspirații secrete, inconștiente, cu o promptitudine extraordinară, înspăimîntătoare aproape. Însușirea de a-i da spectatorului din sală prilejul să se identifice cu personajele pe care le admiră, a socotit-o întotdeauna un privilegiu deosebit. Aici apare însă și slăbiciunea cinematografului, dispoziția la mitizarea imediată, adeseori lipsită de profunzime. Gata să-și împlinească un asemenea rost, el e dispus să idealizeze, nu o dată, năzuinți pasagere, dorinți larvare, capricii chiar. Dar la nivelul lor, spectatorul vrea o identificare **integrală,** nu simbolică, aluzivă, ca în literatură sau pictură. Cea mai mică îndepărtare de la asemenea reprezentări idealizate (fizionomie, alură, purtare) îl contrariază. Vedeta de pe pînză trebuie să corespundă **exact** preferințelor sale **actuale** în materie feminină, pînă la pieptănătură și pantofi. Junele prim ideal nu poate fi decît un «dur», ca Belmondo, dacă acesta e gustul momentului. Concesiile făcute dispoziției publicului la identificarea totală cu fantomele de pe pînză se răzbună. Cînd mecanismul nu mai funcționează — și defecțiunea are loc repede pentru că ține de mișcarea capricioasă a efectelor superficiale, născute prin contagiune socială, fără angrenarea personalității, prin pliere la presiunea publicității și reclamei, prin imitație, idolii se prăbușesc, iar filmele care s-au bizuit doar pe autoritatea lor, îi urmează în cimitirele de celuloid ale arhivelor cinematografice.

Salvarea rămîne, ca în toate artele, altă miză, superioară!





Gustul vaporosului romantic și grația nu sînt degradate de timp în această imagine în care Marlene Dietrich pare să fi renunțat — parțial, la legendara ei fatalitate.

PE GLOB

CURAJ ȘI ARTĂ

În filmul lui Leonid Gaidal, «Prizoniera din Caucaz», principalul rol feminin a fost încredințat unei debutante, Natașa Varla, proaspătă absolventă a Școlii de Circ din Moscova. Alegerea realizatorului nu s-a făcut la întîmplare: în cursul filmărilor tînăra actriță va trebui să se scalde în apele unui rîu pe care curg sloiuri, va lua parte la urmăriri cu automobilul, la viteza de peste 150 km pe oră, și la multe episoade periculoase și greu de realizat unde nu va putea fi dublată.

«NU-ȚI PIERDE CAPUL»

semnat de regizorul Gerald Thomas este o comedie care se petrece în timpul revoluției franceze. Actorul Sydney James interpretează rolul unui aristocrat englez. Ca să se distreze, el participă la salvarea unor nobili francezi amenințați cu ghilotina de către Robespierre. Pentru a fi mai «popular», lordul se deghizează în fel și chip, chiar și în babă, croșetînd cu multă îndemînare. Partenera lui este actrița franceză Dany Robin.

DALI-AVERTY

Jean-Christophe Averty (cunoscut și telespectatorilor noștri) a realizat un film despre Salvador Dali. Pentru această peliculă de 35 mm în culori, care durează 52 de minute, au fost necesare trei luni de turnare și cel mai ridicat deviz cunoscut pînă acum de vreo televiziune europeană. Se pare însă că rezultatul merită osteneala.

AL 43-LEA TITLU

S-a scris foarte mult despre Charlot: peste 40 de lucrări și cel puțin o mie de studii diverse. Totuși, deși s-ar părea că subiectul e epuizat, colecția «Cinéma d'aujourd'hui» a editurii Seghers dedică cel de al 43-lea titlu unui nou eseu despre Charlie Chaplin, de data asta datorat criticului Marcel Martin.

REÎNTOARCERI

După un răstimp foarte lung, regizorul Robert Dhéry, autorul «Frumoasei americane», revine în cinematografie. În prezent el scrie împreună cu Pierre Tchernia scenariul noului său film, *Rugați-vă pentru noi, pescarii*. Dhéry precizează doar atît: va fi vorba de pescarii bretoni.

INFERNUL RELUAT

Reținut multă vreme la pat de o boală de inimă, Henri-Georges Clouzot va relua filmările la «Infernul» întrerupte acum doi ani. Din păcate însă se pare că Romy Schneider și Serge Reggiani, interpreții principali, nu mai sînt disponibili, drept care va trebui luat totul de la început. Pînă acum se cunoaște doar actrița care o va înlocui pe Romy Schneider: Jane Fonda.

CORESPONDENȚĂ DIN ROMA



ITALIA

DIN FILME, VĂZUTĂ LA FAȚA LOCULUI

de MIRCEA MUREȘAN

Mai rar o țară cu cîmpiile ei, cu drumurile ei, cu satele, cu orașele, cu străzile, cu oamenii, a fost filmată mai cu credință, cu dragoste și cu dorință de transformare ca Italia.

Uneori ai senzația că locuri, lucruri, oameni, obiceiuri, îți sînt familiare, le știi bine, de mult, fără să le fi văzut vreodată, că înfățișările lor există în tine, sădite profund în minte și în inimă, că îți aparțin și nu te întrebi de unde le ai, cine ți le-a dăruit și cînd. Senzația e bizară și cumva rea, pentru că îți reduce ceva din emoția anticipat imaginată la ideea că vei vedea cu ochii locuri, lucruri, oameni, obiceiuri nemaivăzute.

Cînd avionul se rotea deasupra Romei, îndreptîndu-se leneș spre aeroport, am zărit pe fereastră, dedesubt, Piața Sfîntul Petru, colonada lui Bernini, cupola lui Michel Angelo, mulțimea de turiști furnicînd în jurul obeliscului și între cele două fîntîni și pe scările basilicii, birjele dormitînd la umbra coloanelor, fluviul liniștit al automobilelor... Pluteam pentru prima dată, și nu în vis, deasupra minunatei cetăți, *știam* firește și cîte coloane a înălțat Bernini în hemicicluriIe pieții, și cu ce sacrificii a fost ridicat obeliscul adus din Egipt, și că pînă în vîrful cupolei sînt 138 de metri... Și mai *știam* cîte ceva, dar *vedeam* întîia oară cu ochii din propriul cap, și totuși parcă mai fusesem cîndva acolo. Aceeași lumină matinală filtrată în dulci nuanțe de gri... Vreo fotografie aeriană? Aceeași mișcare desigur violentă, dar atenuată de înălțime... O imagine de film! Avionul zbura mai repede decît măcinam eu în memorie, se tîra deja pe pista de la Fiumicino, aveam grija bagajelor și abia mult mai tîrziu, cînd am dat peste o fotografie a lui Fellini într-un ziar, mi-am amintit de începutul filmului «La dolce vita»: un Christ de lemn atîrnat în cabluri de oțel, călător modern cu helicopterul deasupra Cetății Eterne.

UMBRE VII

Senzația de atunci din aer îmi era cunoscută și avea să se mai repete. La diverse grade de intensitate, pentru că nu întotdeauna îmi permiteam luxul să cuget; adică atunci cînd mă mulțumeam cu contemplația, cînd emoțiile și impresiile se amestecau de-avalma, era foarte puternică. Cînd Sophia Loren stătea în fața mea, nu o umbră de pe ecran, ci în carne și relief, surîzînd cu toți dinții albi și cu o mie de ochi strălucitori ca Argus, ea întinzîndu-mi mîna, eu sărutîndu-i-o, nu eram foarte stingher, pentru că ne cunoșteam mai demult, din vremea războiului din «Ciociara», chiar mai de mult, de pe vremea lui Napoleon cînd ea era Madame Sans-Gêne și eu un simplu spectator... Desigur, după aceea, după o cafea otrăvitor de tare, eram capabil să observ diferențele între umbre și realitate, pricepeam că în fața mea stătuse o Victoria din Samothrace vie.

Nu știu cîți ani s-a cioplit Victoria ca să rămînă eternă, dar în Italia am înțeles cum se creează o glorie mult mai efemeră, adică o vedetă. Anume în două feluri: cu noroc sau cu foarte mult noroc. Pe urmă cu talent sau cu foarte mult talent. Cu muncă sau cu foarte multă muncă. Mai pot fi interferențe, de exemplu: cu noroc, cu talent și foarte, foarte multă muncă.

Aș pomeni un caz, al unui actor, numele nu i l-am reținut, poate Clint Wood sau ceva și mai american, de fapt numindu-se Giovanni Bianchi, sau ceva și mai italian. A avut norocul să fie ales tocmai el, dintre miile care așteaptă la porțile mirifice ale cinematografiei, să joace într-un film obscur, un «western» falsificat în Italia. Avea talent și s-a așternut pe muncă, pe o muncă serioasă și consecventă, muncă de tăvăleală, în praf, în zdrențe și în foc și în ploaie artificială. Filmul se numește «Per un pugno di dollari» («Pentru un pumn de dolari») și fără să împietez asupra «Diligenței» lui Ford, spun că este unul din cele mai bune exemplare ale genului văzute vreodată. N-o spun numai eu: o certifică încasările, cele mai mari pomenite în Italia. Spectatorii, mai ales tinerii, l-au îndrăgit atît de mult pe actor încît îl caută în toate filmele în care joacă, au făcut din el o vedetă. Ceva asemănător s-a petrecut și cu Sophia Loren, poate cu deosebirea că ea a avut *foarte* mult noroc. Dar a muncit, a muncit enorm, adăugînd la aceasta o viață exemplară și disciplinară. Munca în cinematografie e dură. Muncesc de dimineața pînă seara și Claudia Cardinale și Alberto Sordi, Monica Vitti și Mastroianni. Cine nu muncește, dispare. Cazul vedetei Sylvia din «La dolce vita» nu l-am întîlnit. Dacă există cred că e o excepție, cum excepție e toată «La dolce vita». Nu-i contest realitatea chiar dacă n-am văzut-o cu ochii mei. A văzut-o Fellini și el știe mai bine și e dreptul lui de artist să vorbească despre excepții, cum a vorbit despre Zampano și Gelsomina, iar pe

ZAMPANO

l-am întîlnit la Porta Portese, bîlciul de fiecare duminică al Romei. l-am zărit mai întîi motocicleta trasă deoparte, apoi în mijlocul curioșilor pe el însuși, înghițind flăcări și rupînd lanțuri în piept. N-avea cu el nici o Gelsomină, așa că, ferecat în legături, și-a făcut singur cheta umblînd de la spectator la spectator cu farfuria în dinți. Duminică va fi din nou acolo, iar în zilele săptămînii colindă cartierele. Cîștigă puțin, infinit mai puțin decît escrocii mărunți care îi atrag în jocuri de noroc gen «uite popa nu e popa» pe inocenții care nu cunosc obiceiul locului. Porta Portese o știam din «Hoți de biciclete». Acolo și-a căutat sărmanul șomer bicicleta furată. Acolo am constatat și eu că obiectivul aparatului de filmat, pe care-l fetișizam ca implacabil, poate rupe din existență niște pauperi centimetri pătrați. La Porta Portese o bicicletă și un om sînt două ace rătăcite într-un car cu fîn. Acolo tronează mulțimea, milioane de obiecte și zeci de mii de oameni căutîndu-se reciproc și găsindu-se cu totul la întîmplare. Acolo se cheltuiesc bani puțini, cît mai puțini, și se risipește talent. Negustorul de haine vechi, escrocul banal, hoțul de buzunare, bietul Zampano, toți își fac meseria cu har. Nu înșeală, nu fură, ei conving. N-ai decît să nu te lași convins, să nu te lași furat.

CUM ÎI CUNOAȘTEM?

Un regizor american m-a întrebat o dată cum îi cunoaștem noi pe americani? Cam cum ni-i arătați în filmele voastre — i-am răspuns. El a rîs și a adăugat: — Ar trebui să vedeți filme documentare, sau să veniți în America.

N-am prea văzut documentare americane, nici n-am fost în America. N-am văzut nici documentare italiene, dar dacă aș spune că îi cunosc pe italieni din filmele lor, n-ar rîde nici De Sica, nici Rossellini, nici Germi, nici chiar Antonioni, pentru că italienii sînt așa ca în filme.

Piața Spaniei... Fetele erau acolo pe scări, ședeau cu sandviciul în mînă printre flori, cu dramele lor ascunse sau mărturisite, cu idilele lor de sărmane îndrăgostite. Și sînt atît de multe flori în Piața Spaniei încît pare că nu le cumpără nimeni, că rămîn totdeauna nevîndute. Și atît de multe fete...

«AURUL ORAȘULUI NAPOLI»

Curge într-adevăr aurul la Napoli, și cel veritabil și cel fals. Firește, numai cel fals e galben.

Marea era în furtună, valurile cît dealurile amenințau să înghită în fiece moment coaja de nucă pe care călătoream «de plăcere» spre Capri, și un napolitan îmi vindea un ceas «oro puro». N-aveam nevoie de nici un ceas, dar l-am cumpărat, la preț dublu decît costa în oraș. Nu mi-a putut demonstra că e de aur pur, dar m-a convins că și-l smulge din suflet. Talentul lui era aur veritabil, dacă nu galben, strălucitor ca aurul. M-am consolat că i-am plătit talentul, adică a fost *imposibil* să nu plătesc un talent, așa cum aș plăti la teatru. Dacă l-aș avea la București m-aș face luntre și punte să fie numit director la un magazin.



▲ **«In Sicilia, pe Cefalù din «Divorț italian», cu sînge albastru sau fără, l-am văzut multiplicat în suficiente exemplare». (Marcello Mastroianni și Daniela Rocca în filmul lui Germi)**



◀ **O vedetă, în Italia, se creează cu noroc, cu talent, cu muncă cu foarte multă muncă. E cazul Sophiei Loren, poate cu deosebirea că ea a avut foarte mult noroc.**

Mi s-a spus că cine n-a văzut un meci de fotbal la Napoli nu știe ce-i aia spectacol fotbalistic. N-am prins cît am stat în oraș o zi de meci, dar i-am văzut pe napolitani întorcîndu-se cu echipa lor de la Roma, într-o gară. Un tren nesfîrșit de suporteri, învesmîntați în pelerine de hîrtie albastră cu inscripția «forza Napoli!», cîntînd în megafoane portabile, trîmbițînd, trăgînd clopote, agitînd drapele albastre pe care erau desenate cifrele 1—0. Bătuseră la Roma. Trenul lor se întretăia în gara aceea cu cel în care mă aflam eu în drum spre Capitală. De la fereastră i-am persiflat cu un semn. O sută de megafoane au început să urle deodată. Vacarmul era atît de frenetic, atît de inform că n-am reușit decît să deduc ce voiau, să spună anume că ei, napolitanii, sînt giganți iar «noi», romanii, niște purici. Mi-am dat seama că spectacolul fotbalistic la Napoli e în tribune și mi-am amintit de cronicarul de la «Informația» căruia trompeta lui Tudorică, rapidistul, i se părea o indecență pe stadion. Mi-am amintit de un film italian cu fotbal care mi se păruse reușit.

Nu, era foarte prost.

I-am mai văzut pe napolitani în «for». Cel de la Roma e în ruine de două mii de ani, dar spiritul, necesitatea forului continuă să existe, pretutindeni în Italia, la Milano, la Padova, la Palermo.

Dar nu ca la Napoli, în Galeria Victor Emmanuel. Acolo se adună seara napolitanii cu sutele, la conversație. Nu i-am putut urmări prea bine *ce anume* discutau în dialectul lor indescifrabil, prindeam doar nume proprii: Saragat, Nenni, Fanfani, politică, legi, parlament; Mazolla, Corso, fotbal; Papa, cardinalii, teroarea divorțului; Firenze carrissima, inundații, distrugeri; Alto Adige, provocările extremiștilor; etc., etc. Dar *cum anume* discutau! Suferind, zbuciumîndu-se, nuanțînd vorbele pe o mie de tonuri și pentru că nu le erau suficiente nici vorbele, nici tonurile, apelau la mîini, la mimică, la expresivitatea întregului corp, își deschideau cu degetele ochii să vadă mai bine, își destupau urechile să audă, se mîngîiau să se lase convinși, despicau aerul cu gesturi smucite să nu fie obtuzi... Te admir, Vittorio De Sica: «Aurul orașului Napoli» e sufletul și temperamentul napolitan.

MIRACOLE LA MILANO

La Milano n-am căutat miracolele din film și totuși miracole invizibile îmi răsăreau în fața ochilor. Miracolul muncii celor de la Montecantini și Pirelli înalță și zgîrie norii adunat și dăruit viitorului în liniile și formele vremurilor noastre de către Gio Ponti, arhitect, urmașul lui Bramante. Scala închide între ziduri miracole sonore: al muzicii lui Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, al glasurilor binecuvîntate de natură, al baghetelor magice, al acusticii, unică în lume. Într-un refectorium modest, lîngă o biserică modestă, Santa Maria delle Grazie, e adăpostit miracolul modestiei geniului, «Cina» lui Leonardo da Vinci.

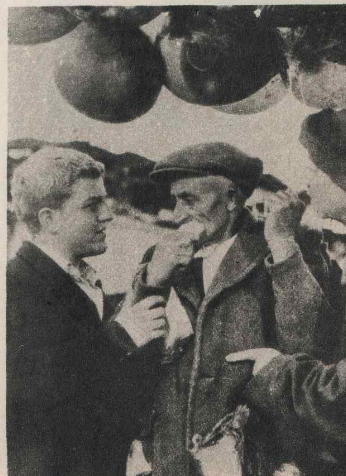


«Pe Zampano l-am întîlnit la Porta Portese, bîlciul de fiecare duminică al Romei. Înghițea flăcări și rupea lanțuri în piept». (Zampano — Anthony Quinn, așa cum l-a văzut Fellini în «La Strada»).

«Te admir, Vittorio De Sica: «Aurul orașului Neapole» e sufletul și temperamentul napolitan».

«La Milano n-am căutat miracolele din filme și totuși miracole îmi răsăreau în fața ochilor. Miracolul muncii celor de la Montecantini și Pirelli de pildă. (Cadru din filmul lui De Sica «Miracol la Milano»).





Şi Domul... Nu zbura pe deasupra nimeni călare pe cozi de mături spre tărîmuri unde «bună ziua e bună ziua», dar pot zbura printre flăcările și horbotele de marmură albă imaginațiile aprinse înapoi peste secole către anul pietrei fundamentale 1386. Ce miracol a săvîrșit natura umană vreme de 423 de ani, din Evul Mediu și pînă la răsturnarea lui, ca această capodoperă să rămînă perfect unitară ca stil și concepție? «Ars longa, vita brevis», arta e veșnică, viața e scurtă...

VENEȚIA, LUNA ȘI... EU

Giuseppe de Santis, aflînd de intenția mea de a mă duce la Veneția, mi-a reproșat: — De ce acolo? Du-te în Sicilia. Mă duceam oricum în Sicilia și era inutil să conving un neorealist convins și consecvent că, deși nu sînt chiar turist american, vreau să mă plimb pe Canal Grande, dacă nu cu gondola și cu ghitara, măcar cu «vaporeto». M-am plimbat și mă întrebam cum de splendoarea unică a orașului lacustru a fost transformată numai în cărți poștale ilustrate, în operete și în «Veneția, luna și tu»? E foarte simplu sau poate foarte complicat de găsit explicația. Doar Veneția nu e numai Canal Grande și piața San Marco. Mai sînt sutele de «canaletto» mărginite de căsuțe anonime unde trăiesc 355.661 de locuitori. Trăiesc și mor, precum mor și turiștii, cum mor sentimentele și iluziile. Numai că toți acești locuitori trăiesc și mor și din cauza splendorii orașului lor, dăruind-o tuturor. Și frumusețea ireală, picturală a Veneției trebuie dăruită tuturor oamenilor, cît mai generos și cît mai vesel. Atunci de ce «Moartea la Veneția» de Thomas Mann și nu «Carnaval la Veneția» de Johann Strauss, sau ceva asemănător? Am renunțat la veleități dramatice și m-am binedispus. Cu bună dispoziție am descoperit în basilica San Marco un mozaic străvechi închipuind în tablouri succesive, ca la cinema, viața sfîntului patron. În primul, scriitorul Marcu își scrie evanghelia.

DOAMNA NEAGRĂ

În Sicilia n-am întîlnit nici un mafiot. Mai bine pentru mine. Sau poate am trecut pe lîngă ei și cum nu purtau nici o insignă, nu i-am recunoscut. În definitiv, dacă poliția le dă de urmă cu atîtea dificultăți, cum i-aș fi descoperit eu? În schimb, pe Cefalù din «Divorț italian», cu sînge albastru sau fără, l-am văzut multiplicat în suficiente exemplare. E bărbatul stăpîn care-și poate permite orice, fără ca femeia să-l poată pedepsi nici măcar cu fuga. Numai bărbatul e stăpîn și liber în Sicilia, acasă, pe stradă, la cafenea. Mi s-a atras atenția ca nu cumva să privesc în ochi vreo femeie siciliană pentru că mă pot trezi molestat. Ar fi fost oricum imposibil. Femeia siciliană îmbrăcată numai în negru nu ridică ochii din pămînt, nici acasă, nici pe stradă, iar la cafenea nu merge.

În Sicilia am mai întîlnit și pe doamna aceea neagră care se cheamă mizerie. Cea mai neagră dintre toate doamnele domnitoare cunoscute pînă acum. La Palermo, învecinînd bulevardele principale, se încolăcesc tentacular străduțele strîmte, supraaglomerate de căsuțe înguste și înalte cu două-trei etaje, unele dărăpănate și părăsite, cu ferestre și balconașe mărunte, între care se întind kilometri de rufărie pusă la uscat. Soarele torid al Mediteranei nu ajunge la copii, cîrduri întregi, care forfotesc pe afară, neîngrijiți și intimidați. Tot ce e de prisos în casă se aruncă pe fereastră, în capul lor, zdrențe, ziare vechi, vase sparte, resturi de alimente. Dacă e duminică, femeile se adună ghemuite pe la porți, îmbrăcate în negru și tac sau șoptesc. Se adună și bărbații, separat, tot în negru, și joacă cărți. Ca spre seară, să iasă cu toții la mare, să se așeze în jurul unei mese de lemn și să mănînce scoici negre și tentacule de caracatiță. «În numele legii».

CUM SÎNT?

Am auzit cîndva că italienii îi disprețuiesc pe italieni. Inexact! Firește, italienii sînt un popor civilizat, trei milenii de condensare neîntreruptă a culturii în țara lor nu putea să nu-i cultive, în consecință nu pot fi șovini. Dar că își iubesc țara sînt convins. Țara e compusă din mizerii și miracole, din palate și pietre risipite, din comori și tălpi rupte, din genii și oameni mărunți. Italienii iubesc totul. Un trecător de pe stradă, dacă îl oprești și îl întrebi unde te afli, îți ține o lecție de istorie, îți ierarhizează valorile, neagă ce e de negat și e mîndru că poate s-o facă, are mereu un punct de vedere.

Poate e sumar observat, dar acesta e spiritul italian. E spiritul pe care l-am regăsit în filmele bune italiene. Mai rar o țară, cu cîmpiile ei, cu drumurile, cu satele, cu orașele, cu străzile, cu oamenii, a fost filmată mai cu credință, cu dragoste și cu dorința de transformare, ca Italia.

Poate de aceea cînd am pășit pe pămîntul italian am avut senzația că mai fusesem cîndva acolo...

MOSCOVA



CINCI REGIZORI ŞI DOUĂ ÎNTREBĂRI

de ADRIAN RIZA

Vizitînd platourile de la Mosfilm, am izbutit să stau de vorbă cu cinci dintre cei mai interesanţi regizori sovietici, cărora le-am pus două întrebări.

Iată prima întrebare:

Care sînt după părerea dumneavoastră numele cele mai promiţătoare dintre regizorii tinerei generaţii?

La această întrebare mi-au răspuns:

A. ZARHI: Aş răspunde că mă apropii ironic de problemă. Cînd tineretul se mîndreşte cu tinereţea, eu devin suspicios. În istoria artei nimeni nu există ca artist tînăr sau ca artist bătrîn. Tinereţea e o vîrstă şi nu o calitate artistică.

— Ca şi bătrîneţea de altfel. Vroiam însă să ne vorbiţi tocmai despre tinerii talentaţi.

— Cred că Rolan Bîkov (*Aibolit 66*) şi Tarkovski (*Copilăria lui Ivan*) sînt doi tineri talentaţi. Foarte talentaţi.

I. RAIZMAN: Cred că avem foarte mulţi tineri regizori buni. Vă mărturisesc convingerea mea că ei sînt mai talentaţi, în general vorbind, decît regizorii generaţiei mele. Încep cu Tarkovski, al cărui *Rubliov* va însemna o dată. Grupez apoi pe Koncealovski, Huţiev, Şepitko, Danelia, Paradjanov, Şuşkin. În următorii 3—4 ani veţi auzi de aceste nume. Poate chiar mai devreme.

I. TALANKIN: Fără să stau prea mult pe gînduri vă răspund: urmăriţi evoluţia prietenilor mei Tarkovski, Huţiev şi Danelia, trei oameni foarte diferiţi, dar care sînt de pe acum artişti. Eu aş zice mari artişti. Sînt regizorii despre care veţi mai auzi, artişti de clasă internaţională. *Rubliov* al lui Tarkovski este o operă fără precedent în cinematografie, cel puţin în cinematografia noastră. Secolul XV, «pată albă» nu numai pentru film, ci şi pentru literatură,şi într-o măsură chiar pentru istoriografie, este tratat magistral, cu un curaj admirabil.

Numai Bergman a «încercat» evul mediu în această manieră realistă. Filmul s-ar putea să aibă lungimi, chiar stîngăcii, dar viziunea este cea a unui artist şi ea este contemporană, modernă. *Rubliov* este o operă de îndrăzneală.

L. ŞEPITKO: Începutul sînt Huţiev, Ciuhrai, Alov-Naumov. Cu ei am sperat într-o mare mişcare, într-o «reînnoire» (utilizez cuvîntul pentru că nu am la îndemînă unul mai bun). Ei au făcut însă doar trecerea de la anii 40 spre noi. Drapelul lor era Eisenstein, dar fondul era «neorealismul» sau «polonezii», sau «japonezii». Fără îndoială aceasta a fost o etapă necesară avînd rolul ei evident. Ce se va întîmpla cu noi? Nu ştiu cum vom apare noi generaţiei următoare. Pentru mine reprezentativi sînt trei oameni... Tarkovski, Klimov, Şuşkin. Tarkovski datorează mult lecţiilor lui Buñuel şi Kurosawa. *Rubliov* mi-a plăcut, deşi am destule rezerve. Găsesc că în acest film cinematograful este mai puţin prezent decît literatura sau pictura. Dar filmul este Rusia ca înţelegere, ca concepţie, văzută în profunzime. Este o operă care oglindeşte amplu spiritul naţional. Klimov mi se pare, dintre ei, cel mai interesant, cel mai arzător interesat de problemele cinematografiei, de problemele specifice ale artei sale. Şuşkin, cu o sintaxă neobişnuită pe care nu ştii de unde s-o iei, este în fond credincios unor formule tradiţionale. În perspectiva teoretică nu ştiu ce va face, dar în practică s-ar putea să facă mult, fiindcă e foarte talentat.

V. NAUMOV: Reţineţi două nume: Huţiev şi Tarkovski. Huţiev, care n-a dat încă opera care să-l caracterizeze, are o profundă seriozitate interioară şi un potenţial formidabil. Tarkovski impune prin încrederea religioasă în ceea ce face, în munca şi în creaţia sa. Acest lucru face minuni în artă.

La cea de a doua întrebare:

Ce rol pot juca astăzi clasicii cinematografiei sovietice (Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko) în reînnoirea cinematografiei?

aceeaşi cinci regizori au dat următoarele răspunsuri:

I. RAIZMAN: Filmele lui Eisenstein sau Pudovkin erau mai emoţionale decît tot ceea ce am făcut noi, mai tîrziu, în anii '40. Problemele lumii noastre sînt mult prea complexe şi, din această cauză, trebuie să vorbim mai mult. Noul meu film, care va fi un film publicistic, va avea un dialog bogat. Sonorul a apărut — într-un fel — prea devreme. Atunci am vorbit pentru că *puteam* vorbi. Acum vorbim pentru că *trebuie* să vorbim.

A. ZARHI: De pe alte poziţii şi cu alte mijloace, modernizarea artei noastre înseamnă astăzi o întoarcere la marile nume ale trecutului, o întoarcere la *izvoarele* lui Eisenstein, Pudovkin şi Dovjenko.

I. TALANKIN: Cred sincer că Eisenstein, Pudovkin şi Dovjenko pot ajuta la o nouă «renaştere» a cinematografiei sovietice. Arta lor e clasică, e adică un permanent prilej de meditaţie. După mine, a învăţa de la clasici nu înseamnă a copia «maniera». Cu cît o operă este mai valoroasă cu atît este ea (practic) mai greu de imitat. De la clasici trebuie să învăţăm să ne simţim responsabili de absolut tot ce se întîmplă în jurul nostru.

L. ŞEPITKO: Cum va fi viitorul? Nu ştiu! Cred că nimeni nu poate răspunde la o asemenea întrebare. Sînt însă convinsă că «raţionalismul» în artă, ca o tendinţă «modernă», este o prostie şi o greşeală. Arta trebuie să rămînă şi va rămîne o manifestare «de inimă», necontrolabilă, necenzurabilă raţional.

V. NAUMOV: Tradiţia epocii clasice a cinematografiei sovietice este în primul rînd curajul, cetăţenesc şi artistic, privirea bărbătească, aspră dacă vreţi, şi deschiderea spre problemele vieţii.

Îmi place mult Dziga Vertov. Filmele lui par astăzi poate naive, dar ele fac încă o mare, o puternică impresie. Faţă de ciné-vérité am toate rezervele, născute din (să zicem) onestitate profesională. Reflectarea cît mai deplină a adevărului este o tendinţă permanentă şi proprie artei. Aş exemplifica, la nivelul cel mai evident, cu jocul actorilor care se vrea din ce în ce mai natural. Ciné-vérité-ul ca experiment e adeseori tentant. Dar trecerea experimentului în domeniul artei e o aventură. Aş putea eventual folosi scene şi episoade filmate după procedeele preconizate de ciné-vérité, dar integrîndu-le viziunii mele care urmăreşte un ţel, deci trădînd «teoria».

Cîteva date despre cei întrebaţi:

ALEKSANDR ZARHI:
«Deputatul de Baltica» (împreună cu Haifiţ — 1936), «Membrul guvernului» (împreună cu Haifiţ — 1940), «Pavlinka» (1952), «Nesterka» (1957), «Înălţimea».

IURI RAIZMAN:
«Pămînt desţelenit» (1940), «Aşa s-a călit oţelul» (1942), «Trenul merge spre răsărit (1948), «Cavalerul stelei de aur» (1950), «Comunistul» (1957), «Oare aceasta e dragostea?» (1962), «Fiul comunistului» (1966).

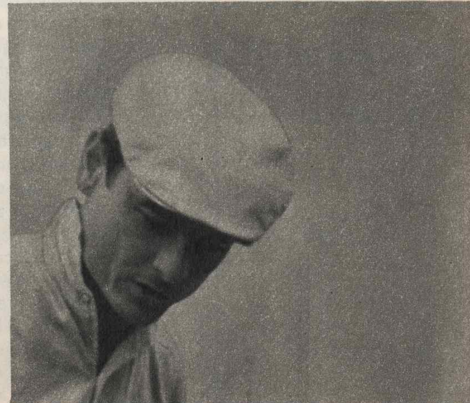
IGOR TALANKIN
«Serioja» (împreună cu Danelia — 1960), «Preludiul» (1963).

LARISA SEPITKO
«Arşiţa» (1964), «Aripile» (1966).

V. NAUMOV:
«Tinereţe neliniştită» (1955), «Pavel Korceaghin», «Vîntul» (1958), «Pace noului venit» (1961), «Moneda» (1963).



Larisa Şepitko: «Cum va fi viitorul? Nu ştiu. Dar arta trebuie să rămînă şi va rămîne o manifestare «de inimă».



Igor Talankin: «Rubliov» al lui Tarkovski este o operă fără precedent în cinematografia noastră» (în imagine: Tarkovski).

ACAPULCO



ÎN CĂUTAREA CELUI MAI BUN FILM AL ANULUI 1966

de JERZY PLAZEWSKI

Festivalul mexican este unul din cele patru «festivaluri ale festivalurilor» (alături de Varșovia, Londra și în ultima vreme New York), dar se caracterizează printr-o mai mare amploare. Un merit al acestui festival este prezentarea celor mai celebre filme ale anului. Federația Internațională a Criticii Cinematografice (FIPRESCI) dispunînd de un juriu format din reprezentanții diferitelor țări ale lumii (anul acesta Brazilia, Germania Federală, Italia, Polonia și Mexic) acordă cu acest prilej premiul André Bazin «celui mai bun film premiat la festivalurile de filme din anul acesta». Ar fi poate exagerat să-l numim premiul pentru cel mai bun film al anului. În orice caz «premiul premiilor» este fără îndoială cel mai important dintre Premiile internaționale ale Criticii.

O SELECȚIE CIUDATĂ

La Acapulco au fost invitate: patru filme de la Cannes (în ciuda faptului că producțiile din anul acesta au fost slabe, totuși, ca proporții, este un festival de seamă), trei filme din Berlinul de Vest, trei de la Mar del Plata și trei de la San Sebastian (ultimele două au fost favorizate probabil din pricină că sînt festivaluri în limba spaniolă). În schimb a fost ales numai cîte un film de la Karlovy Vary și Veneția: mister ce nu a putut fi dezlegat, ținînd seama de importanța acestor competiții. Iar două filme, cu toate că nepremiate nicăieri, au fost adăugate de amfitrioni.

«FALSTAFF», CEL MAI BUN FILM AL ANULUI?

Premiul André Bazin de la Acapulco a fost finalmente acordat (dar nu unanim) americanului Orson Welles pentru «Falstaff». Welles a realizat un film excelent, inteligent, fidel maestrului de la Stratford în care și-a rezervat — cum era și firesc — rolul principal, pe care l-a jucat cu brio-ul lui caracteristic, chiar poate cu prea mult brio. Dar ar fi greu să afirmăm că tocmai «Falstaff», dintre toate filmele anului 1966, a făcut ca arta cinematografică să pășească înainte. Însuși Welles are la activul său realizări mult mai revelatoare (dacă ar fi să amintim doar «Cetățeanul Kane», genial, veșnic viu cu toate că datează de un sfert de veac), iar Shakespeare a mai fost adaptat pe ecran cu mult mai multă îndrăzneală (de Olivier sau de Kozințev, de pildă).

Cu toate că verdictul juriului FIPRESCI poate fi considerat ca valabil și bine fondat, ar fi just să spunem că au mai fost la Acapulco și alte filme realizate în 1966 care au stîrnit entuziasmul criticilor și publicului, sau au dus la discuții înfocate și ar fi avut deci șanse serioase să fie premiate. Aceste filme au fost în număr de cinci și nu aș ezita o clipă să pun pe oricare din ele alături de «Falstaff».

Potrivit preferințelor mele personale aș menționa în primul rînd filmul «Un bărbat și o femeie» al francezului Claude Lelouch (Marele Premiu al festivalului de la Cannes din 1966). În această poveste de dragoste aparent banală, altceva este cu totul extraordinar: faptul că a fost creat un film despre o iubire mare și romantică, tratată cu toată seriozitatea ca o problemă vitală. Ca regie, «Un bărbat și o femeie» ține seama de tendințele azi la modă, de a improviza — dar nu cu orice preț, ci numai acolo unde este nevoie. Acest lucru lasă un puternic sentiment de sinceritate.

UN MARE REGIZOR: GILLO PONTECORVO

Un alt film, fără îndoială mare, este coproducția italo-algeriană «Bătălia pentru Alger» al lui Gillo Pontecorvo, care povestește într-un stil ascetic, aproape documentar, nu atît despre victoria cît despre înfrîngerea mișcării de rezistență algeriene din 1960, cînd colonelul parașutist francez Mathieu a avut impresia că a sugrumat lupta de independență algeriană pe mai multe zeci de ani. Fidel adevărului istoric și capabil de un excelent efect dramatic, filmul se încheie printr-o grandioasă manifestație pentru libertate, o prevestire a apropiatei eliberări, tocmai atunci cînd situația părea să fie deznădăjduită. Filmările aparent dezordonate, lipsa actorilor profesioniști, utilizarea exclusivă a locurilor în care s-au desfășurat evenimentele dau o puternică impresie de participare personală la marele și elocventul proces istoric. «Bătălia pentru Alger» a fost distins cu Marele Premiu la festivalul de la Veneția.

Un demn reprezentant al «școlii pragheze» s-a dovedit a fi pelicula lui Karel Kachyna «Eu, Iulinka și sfîrșitul războiului», învingătorul de la Mar del Plata. Poate că subiectul nu este contemporan și nici tipic «școlii pragheze», ci doar o nouă variație pe tema războiului trăit de data asta de un copil. După opinia presei mexicane însă, acest film a însemnat un moment crucial al festivalului.

DOUĂ FILME BUNE

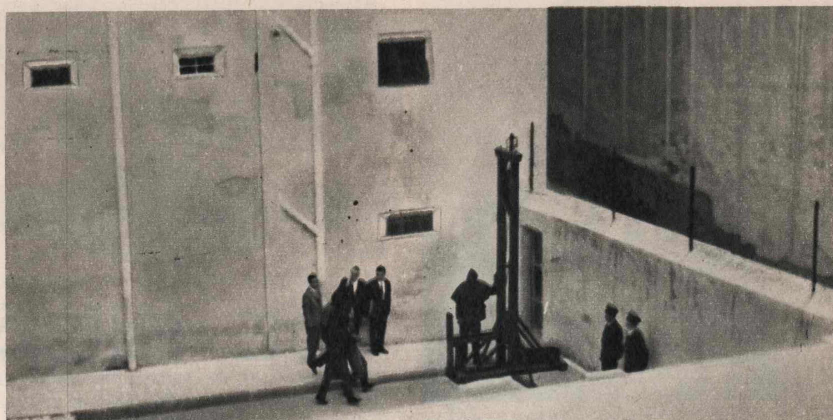
Mai rămîn două filme interesante din palmaresul festivalului de la Berlin. Formal mai bună este realizarea lui Roman Polanski «În așteptarea lui Katelbach». Ca și în filmele sale precedente (Polanski își scrie întotdeauna singur scenariile) creează de la bun început o situație neobișnuită izolînd trei personaje și obligîndu-le să se mulțumească cu propria lor prezență. Mai puțin abil făcut este «Vînătoarea» al spaniolului Carlos Saura.

Acest film, ca și «Falstaff»-ul lui Welles — navigînd destul de incidental sub pavilionul spaniol — au fost pricina celui mai mare scandal politic de la Acapulco. Guvernul mexican pînă în ziua de azi nu recunoaște decît autoritatea Spaniei republicane și nu cea a Spaniei lui Franco. Astfel delegația Spaniei a sosit doar semioficial. Totuși ea a cerut ca pe lîngă drapelele țărilor participante la Festival să apară și drapelul franchist. Energicul director al Festivalului, Dr. Moya Palencia, nu a vrut să cedeze și astfel delegația spaniolă s-a retras din festival, iar filmele spaniole au fost vizionate în absența ei.

ROMÂNIA PRIMITĂ CU OVAȚII

Între lucrările care au candidat pe drept cuvînt la «cel mai bun film al anului 1966» au fost unele incontestabil

ACAPULCO, FESTIVALUL MEXICAN, ESTE UNUL DIN CELE PATRU «FESTIVALURI» ALE FESTIVALURILOR», ALĂTURI DE VARȘOVIA, LONDRA ȘI, ÎN ULTIMA VREME, NEW YORK.



remarcabile și deseori constituind surprize de-a dreptul uimitoare. În primul rînd trebuie să menționez România. Debutul lui Lucian Pintilie cu «Duminică la ora 6» a demonstrat că nici cineaștii romîni nu se mulțumesc cu vechile metode de narație. Prin idei novatoare, regizorul român a știut să împrospăteze subiectul pe tema conspirației antifasciste. (Trebuie să adaug că apariția delegației române înainte de proiecția filmului și în special farmecul personal al Irinei Petrescu au fost răsplătite cu ovații la Acapulco).

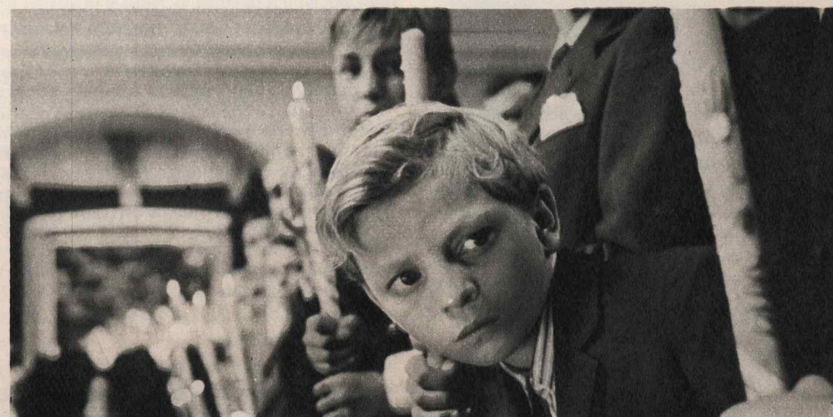
Un alt eveniment l-a constituit filmul italianului Pietrangelo «O cunoșteam bine» — povestea ascensiunii unei fete «în înalta societate», o pătrunzătoare analiză a consecințelor acestei ascensiuni. Noul suflu ce se simte în cinematografia vest-germană a fost bine ilustrat de filmul «Vînătoarea vulpilor interzisă» de Schamoni, un debut pe alocuri merituos, care caută, ambițios, un loc în rîndul tinerei generații. Filmul iugoslav «Trei» al lui Petrovici — trei scurte instantanee, aproape statice, din trei perioade diferite ale războiului trecut, este o operă fără revelații dar bine făcută. În sfîrșit, «Pedro Palamo» al lui Velo — un film al amfitrionilor, pe care nu-l socotesc reușit, dar care este o îndrăzneață încercare de a ieși din impasul în care se află cinematografia mexicană.



UN AN CA MULȚI ALȚII

Din perspectiva festivalului de la Acapulco nu reiese că anul 1966 ar reprezenta un moment crucial pentru arta cinematografică. Festivalul mexican ne-a arătat însă că noile metode de creație în film cîștigă teren — în special preocuparea tot mai mare pentru improvizație, precum și tendințele documentariste — că acea conjunctură favorabilă a cehilor ține încă și că va începe probabil o renaștere în cinematografia vest-germană, că Italia și Franța furnizează lumii în continuare numărul cel mai mare de opere ambițioase, iar aportul americanilor descrește necontenit.





«Filmările aparent dezordonate, lipsa actorilor profesioniști, utilizarea exclusivă a locurilor unde s-au desfășurat evenimentele, dau o puternică impresie de autenticitate». («Bătălia pentru Alger» de Gillo Pontecorvo)

«Reanimarea recentă ce se simte în cinematografia vest-germană a fost bine ilustrată de filmul lui Peter Schamoni, «Vînătoarea vulpilor, interzisă».

«Ca regie «Un bărbat și o femeie» ia în considerație tendințele la modă de a improviza — dar nu cu orice preț, ci numai acolo unde este nevoie» (Anouk Aimée și Jean-Louis Trintignant)

«Un demn reprezentant al școlii pragheze s-a arătat a fi filmul lui Karel Kachyna, «Eu, Iulinka și sfîrșitul războiului», după părerea presei mexicane punctul culminant al Festivalului».



De Sica la 25 de ani, pe vremea cînd juca roluri de june-prim și nu visa să ajungă un brav general (della Rovere).



DE SICA

de
IULIAN MIHU



Și iată-i chipul pe care nu numai timpul, dar și maturizarea talentului a adăugat această expresie («Generalul della Rovere») — 1959.

BIO-FILMOGRAFIE — Anul nașterii: 1902. — Studii juridice. — Mic interpret (prin hazard) la 10 ani într-o operă cinematografică a lui Bencivenga,«Afacerea Clemenceau», alături de gloria filmului mut, Francesca Bertini. Încarnează cu timpul o lume pestriță, populară, compusă din vînzători, comis-voiajori, șoferi, de obicei sentimental, ascuns sub masca unei ironii amabile. — Primul său film viguros: «Copiii ne privesc»,1943. Critică nemiloasă a lumii oamenilor mari. — Temă reluată și în «Sciuscia», 1946. — În 1948 «Hoți de biciclete», nenumărate premii internaționale, constituie pentru specialiști un aprofundat studiu sociologic și cinematografic. — 1951, «Miracol la Milano» în colaborare, ca și la multe altele, cu scriitorul și scenaristul Zavattini. Foarte original ca gen: neorealism fantastic. — În 1952 «Umberto D», dedicat tatălui său, Umberto. Film de un stil remarcabil. (Uluitor cum în film un cîine poate întruchipa simbolul devoțiunii și demnității.) Tot în 1952, un frumos rol în filmul lui Gianni Franciolini «Buongiorno Elefante».

1953 «Stazione Termini». Inegal, nedecis, a vrut să ia neprofesioniști; au fost impuși din considerente financiare, actori: Jennifer Jones, Montgomery Clift etc., de altfel foarte buni. În același an De Sica interpretează un excelent rol în filmul lui Max Ophuls «Madame de». Are ca parteneri pe Danielle Darrieux și Charles Boyer. — În 1954 regizează «Aurul Neapolului». Cu ultimele două filme se îndepărtează de neorealism. Dar «Aurul Neapolului» are mari calități. Două momente memorabile: un nobil scăpătat joacă cărți și pierde mereu; o scenă în care o mamă împarte copiilor bomboane, după ce și-a condus la mormînt propria-i odraslă. — În 1956, «Acoperișul». — În 1959, rolul principal din filmul lui Rossellini «Generalul della Rovere». Remarcabil în deosebi în prima parte, mai puțin melodramatică. — În 1962 regizează «Ciociara» cu Sophia Loren, după romanul lui Moravia. Sincer, dar exterior. În același an «Judecata de apoi» cu o pleiadă interminabilă de mari actori în roluri inconsistente. Tot în acest an cel mai bun scheci din filmul «Boccaccio 70» cu Sophia Loren, mai atrăgătoare și mai sinceră ca oricînd. — În 1963, confuză și nedecisă, regia la «Sechestrații din Altona». — În 1964, «Ieri, azi, mîine». Film cam fabricat, actori cu orice preț, ritm forțat, dar plin de farmec, umor și puțină fantezie. — 1964 — «Căsătorie italiană» după piesa «Filumena Marturano» de Eduardo de Filippo, avîndu-i ca protagoniști pe Sophia Loren și Marcello Mastroianni. Toate filmele realizate după 1954 îl au pe Zavattini ca scenarist.

Ne uimește la De Sica perfecta unitate a contradicției dintre construcția extrem de elaborată a subiectului și spontaneitatea redării detaliului psihologic, filozofic sau a unui element pur și simplu întîmplător. Cu mult înainte de «ciné-vérité», prin trucurile sale subtile de «dresor», De Sica și-a asigurat participarea degajată a interpreților și a decorului, pe care te silește să le privești printr-un cadru fără contururi, fluid, sau mai bine zis printr-un aparat fără cadru. Dacă ai îndrăzneala să-ți proiectezi într-o cameră pe un perete «Umberto D», vei simți după primele minute că această cameră nu mai este a ta.

Această uitare de sine, această înnobilare a sentimentelor spectatorului receptiv, această lipsă de cenzură, de autocontrol, acest sentimentalism de calitate superioară, care te îndeamnă spre părtinire față de un erou sau altul, ca pînă la urmă să-i ierți pe toți și să rămîi cu un sentiment amar de neîncredere în justețea socială, această tendință susținută și teoretic de regizor a scandalizat pe burghez, pe micul burghez, pe spectatorul comod sau filistin și chiar pe redactorii revistei «Cahiers du Cinéma».

Înșelătoarea uscăciune a lui Bresson, care nu este altceva decît puritatea unui stil.

Înșelătoarea facilitate a lui De Sica, care nu e de fapt decît cursivitatea și eleganța altui stil.

Acest «bel giovane» al anilor 1920 despre care un producător spunea că din pricina nasului său nu va reuși niciodată să aibă succes; acest italian sentimental și cabotin simpatic, cu o eleganță afișată și cu o permanentă dorință de a cuceri; acest actor și regizor unic, de un realism poetic tendențios, direct și copleșitor care a știut să descrie cu finețe psihologia omului mijlociu în mediul său social, a unui om pe care îl coboară uneori pînă la ultimele consecințe ale mizeriei, dar îl lasă să-și păstreze nealterate sentimentele umane; acest geniu al cinematografului contemporan care se numește Vittorio De Sica,ne-a dat o imagine atît de dureroasă și totodată de înțelegătoare a condiției umane, comparabilă poate doar cu un Cehov sau Șalom Alehem în literatură, încît se cuvine să subliniem imensa putere de atracție pe care o reprezintă și azi capodopere ca «Sciuscia», «Hoți de biciclete», «Miracol la Milano» sau «Umberto D»...

În timp ce «West Side Story» este după Jean Mitry o capodoperă, iar «My darling Clementine» al lui John Ford un film foarte bun, o operă desăvîrșită cum e «Sciuscia» apare cu litere subțiri în «Dictionnaire du cinéma»...

Dar nu de mult, 117 istorici ai cinematografului din 26 de țări au ales printre primele trei filme mari ale lumii, «Hoții de biciclete».

Eisenstein, Chaplin, De Sica, Dreyer, Renoir, Stroheim...

Fiecare, la rîndul și în felul său, a fost adulat sau negat de contemporani.

De Sica, la fel ca și Stroheim, suspectați de producători... neînțeleși de publicul larg din Italia sau America.

Conștient de menirea sa, De Sica creează o artă despre individ și colectivitate, îmbrățișează cele mai largi sfere sociale și atacă frontal problema demnității sau a fățărniciei umane.

«Umberto D» începe cu o manifestație și întreg filmul nu este decît o demonstrare migăloasă a justeții revoltei colective sau individuale.

În «Sciuscia», Pasquale își pedepsește cu asprime prietenul cel mai apropiat, fapt care-i prilejuiește lui De Sica ridicarea omului spre cele mai înalte culmi ale purității sentimentelor.

În «Miracol la Milano», în acest «a fost odată»... Zavattini și De Sica îi împart pe oameni în două,

ca în basme: generoși sau răi și creează din «Totò il buono» imaginea cea mai rudimentară a cinstei și răbdării omenești.

PRIMORDIALITATEA SENTIMENTULUI ȘI A VISULUI

Dacă Jean Desternes afirma că neorealismul s-ar putea tot atît de bine numi și neoromantism, atunci desigur că el s-a gîndit în deosebi la autorul «Copiilor care ne privesc» și care a reintrodus primordialitatea sentimentului și a visului în operele sale.

Știința naturii omenești îl apropie pe De Sica de filozofia chapliniană, dar îl desparte de ea prin delicatețea observației și obiectivitatea atitudinii; de Jean Vigo se simte legat prin aceeași metodă a înfățișării poetice a narațiunii, dar se deosebește prin lipsa de asprime în judecarea personajelor; Rossellini este ca și De Sica un observator al străzii, cucerit de documentul viu al existenței, dar De Sica prin structura sa napolitană inventă și îmbogățește datele documentarului, prin ficțiune evidentă, impunînd această ficțiune, fără să se teamă de ea. Este greu să găsim multe alte exemple în care să se exprime atît de armonios senzația vieții directe cu tendința precisă a filozofiei particulare a artistului. Nu este vorba numai despre adevăr. Acesta reiese și dintr-un film expresionist remarcabil ca cel al lui Robert Wiene, «Cabinetul doctorului Caligari» sau din capodopera lui Rossellini, «Païsa», mult mai aproape de documentar decît filmele lui De Sica. Dar la aceste două opere, construcția și elementele exprimate aveau aceeași natură. La De Sica însă uimește perfecta unitate a contradicției lor.

FARMECUL IMITAȚIEI ȘI FORȚA PRESTIDIGITATORULUI

El însuși actor dezinvolt, pasionat și reținut, dar cu pasiune și reținere profesională — Vittorio De Sica apelează în ultimă instanță la interpretul neprofesionist tocmai pentru a-și crea deplina libertate de exprimare interpretativă prin naturi neviciate, asupra cărora publicul să nu aibă idei preconcepute, previzibile... Căci stilul comportamentului personajelor sale din cele mai bune filme, tonul delicat și coborît al jocului amintesc de muzica lui Couperin, care lasă loc de percepere și de incantație a ascunzișurilor celor mai profunde și mai liniare totodată. Ricci sau Umberto D, dar în deosebi copiii, Bruno și Pasquale din «Hoți de biciclete» sau «Sciuscia», redevin realități vii și totodată și interpreți ai propriilor destine artistice.

Forța de prestidigitator și puterea de imitație pe care o degajă actorul De Sica asupra celorlalți interpreți apar preponderente în filmele sale și-l situează pe un loc aparte în cinematograful neorealist italian. Dacă autorul apare în film ca actor («Aurul Neapolului»), el nu creează impresia unui balet mecanic în jurul său, așa cum o presupune opera chapliniană. Acest dozaj sentimental și discret nu aparține unei întîmplări, ci unei concepții clare în definirea realului.

În opera lui De Sica este totodată evidentă evoluția stilului său comparabilă doar cu cea a lui Eisenstein și de aceea nu mă feresc să afirm că autorii se situează ambii la capete de hotar ale artei cinematografice. Dacă la regizorul sovietic mijloacele formale au evoluat de la «Crucișătorul Potiomkin» la «Ivan cel Groaznic» (partea doua) spre o simplitate și subtilitate de cristal, personajele dezvoltîndu-se de la simplitate și schematism spre complexitate psihologică și comportament greu de descifrat, la De Sica stilul general se descarcă cu timpul de impurități în toate direcțiile, ceea ce ne va face, cînd amintim de «Umberto D», să ne gîndim la Bresson.

Apropierea sa de Eisenstein, ca doi poli care se atrag și se resping, ne face să ne gîndim și la aspectul revoluționar al lui De Sica. Niciodată și nicăieri încă — într-o asemenea măsură — n-au fost folosite mai eficace și mai subtil toate mijloacele cucerite de arta cinematografică. Expresivitatea imaginii și a sunetului în «Sciuscia» sau «Hoții de biciclete» (aceste filme sînt poate cele mai populare dintre operele sale) ajung la cel mai înalt grad de simplitate perfectă și profundă.

INCONSECVENȚA UNUI MARE ARTIST

Poate că într-adevăr regizorul italian nu este un geniu. Dar el a creat capodopere, fapt de necontestat.

Cu «Stazione termini» și «Aurul Neapolului», De Sica începe să caute o cale spre publicul larg, să facă concesii, să-și trădeze stilul... O reîntoarcere prin «Acoperișul» la filmele de dinainte de 1952 aproape eșuează din punct de vedere artistic. E mai mult o mirare a neorealismului în fruntea căruia s-a aflat regizorul pînă în 1952. Rămîne critica socială a crizei de locuințe, o critică lipsită de rigoarea, de expresivitatea, de puritatea filmelor anterioare. «Acoperișul» constituie doar un exemplu de măiastră exprimare a detaliului filmic, în sensul său concret, material.

Fără să mai fie nevoit de astă dată să-și plătească propriile filme, De Sica joacă și astăzi în tot felul de producții cinematografice de mai bună sau mai îndoielnică valoare artistică, creează el însuși filme incerte și inegale, la adăpostul unei mai mari certitudini financiare. Dar e crispat și începe să-și renege el însuși parte din ultimele sale opere, cărora nu li s-a mai dăruit cu pasiunea cu care a descris evenimentele poetice și tragice din jurul unor personaje ca Ricci, Umberto, Bruno sau Pasquale...

Dar chiar și în cele mai recente filme ale sale, dincolo de nivelul lor artistic sau formal, se degajă, după cum spune Paolo Valmarana «o lecție de modestie și măsură, de care cinematograful italian are atîta nevoie. Nici contorsionări de aparat, nici încadraturi kilometrice, panoramice excesive etc... Se vede că regia clasică, precisă, modestă și esențială va rămîne mereu modernă!...

Și chiar dacă filmele lui astăzi urmăresc mai mult *evenimentul* decît *substanța*, din ele se degajă același apel călduros spre demnitate, cinste, omenie și adevăr.



De Sica este autorul — genial — al «Hoților de biciclete» (1948).



Nu știu dacă singurătatea a fost imaginată mai simplu în vreun alt cadru de film («Umberto D») — 1952.

«Ieri, azi, mîine» (1964). Film cam fabricat, mari actori (Sophia Loren—Marcello Mastroianni), plin de farmec, umor și oarecare fantezie.



PROFIL

O FEMEIE NUMITĂ JEANNE MOREAU

de **EVA SÎRBU**

Un rol de cinci minute — nu ştiu dacă întregi, nici măcar la un loc — în filmul lui Orson Welles «Falstaff». Personajul acela ambiguu, Dall, jumătate copil, jumătate femeie decăzută. Cinci minute alături de Orson Welles-actorul, a cărui personalitate absoarbe ca un burete toată atenţia spectatorului, îl obligă să-l vadă, indiferent în ce colţ al cadrului s-ar afla, indiferent în al cîtelea plan. Alături de Orson Welles, Jeanne Moreau nu numai că se vede, dar îl completează. Este jumătatea lui, partea feminină a speciei monştrilor sacri. De aici forţa scenelor dintre ei, de aici senzaţia de complicitate pe care o capătă cele două personaje şi aerul lor de familie.

Jeanne Moreau:

«Există o problemă a femeii, dar tipul sufragetă, care cultivă antagonismul dintre bărbat şi femeie mi se pare mai degrabă plicticos».

Cele cinci minute din «Falstaff» o dezvăluie tot atît de bine ca oricare dintre rolurile ei de mare întindere. Jeanne Moreau nu este actriţa pe care să o descoperi de-a lungul unui film, pe care întîi s-o remarci, apoi să te obişnuieşti cu ea şi la urmă s-o accepţi. Personalitatea ei nu are nevoie de timp ca să se impună, ci izbucneşte, cu forţa unei explozii şi în toată complexitatea ei, de la prima imagine. O frumuseţe în afara canoanelor, o expresivitate reţinută, concentrată, o putere aproape magică de a-ţi comunica personajul şi un anume fel de feminitate, cel mai complex, poate cel mai adevărat. O feminitate deplină, înţeleasă nu ca graţie exterioară sau ca exacerbare a datelor fizice, ci ca spiritualitate feminină, ca structură intimă, ca ordonare a materiei într-o anume formă de sensibilitate, într-un anume fel de a raţiona, de a lua contact cu universul, de a se manifesta. Pentru că dincolo de talent — pe care îl au încă foarte multe actriţe — dincolo de expresivitatea jocului, dincolo de ştiinţă şi experienţă, Jeanne Moreau rămîne un exemplar al speciei feminine în înţelesul cel mai frumos al cuvîntului şi în toată complexitatea noţiunii.

Jeanne Moreau:

«Pentru mine a face film nu înseamnă atît un fel de a juca, cît mai degrabă un fel de a trăi».

Jeanne Moreau:

«Eroinele vechiului cinema erau văzute dinafară. Am impresia că femeile din epoca aceea purtau un fel de mască desenată pe obraz. Trăsături mobile, dar pe care cineva le-ar fi îngrădit. Cînd văd obrazul Joanei Crawford, de exemplu, am impresia că văd înscriindu-se acolo, siguranţa, precizia, fatalitatea unui destin. Nu mai este cazul eroinelor de azi».

Aproape toate personajele interpretate de ea sînt femei care cunosc acest antagonism între bărbat şi femeie, şi cunoscîndu-l, încearcă să-l dizolve, sau cel puţin să-i reducă dimensiunile. Femei care nu-şi acceptă neîmplinirea şi se luptă, cu toate armele, împotriva ei. Care nu acceptă jumătăţile de măsură, convinse fiind că întregul există şi că armonia este o lege a universului... Un amestec de raţiune şi instinct, de putere şi slăbiciune, de lene şi voinţă tenace uneşte toate personajele interpretate de ea, le dă un aer comun şi creează în acelaşi timp un nou tip de femeie: despuiat de toate artificiile schemelor şi, în mod natural, complicat. Opusul «îngerilor» şi «demonilor». Tipul de femeie pe care-l crezi posibil dincolo de ipostazele binelui şi răului, cu care te poţi identifica într-un punct sau altul al alcătuirii sale complexe. Tipul modern deci, pentru că cine mai crede astăzi numai în îngeri sau numai în demoni, numai în Greta Garbo sau Marlene Dietrich, numai în Bette Davis sau Ingrid Bergman?

O faţă calmă, cu mobilitatea reţinută, cu reacţiile imprevizibile şi trecerea de la rîs la gravitate, fără trepte, dintr-o bucată. Cu expresivitatea concentrată cel mai adesea în priviri şi mimică, imperceptibilă ca mimică. Nu este o faţă care ştie să exprime durerea, bucuria etc., ci un fel de materie transparentă prin care se vede totul: gîndurile, sentimentele, emoţia, inteligenţa, viciile şi virtuţile, experienţele eşuate sau reuşite, desnădejdea sau încrederea. Văzînd-o, nu iei contact cu o stare de spirit sau alta, cu un sentiment sau altul, ci cu un om întreg şi cu ceea ce îl determină să fie vesel sau trist, încrezător sau desnădăjduit, iei contact cu toate datele unui caracter, cu toate datele unei personalităţi, cu o lume care se oferă spre înţelegere şi judecată, care trăieşte sub ochii tăi. Această dăruire totală, această topire în carnea unui personaj, constituie una dintre cheile «personajului Moreau». Jeanne Moreau nu joacă, nu compune un rol, decît foarte rar, ci *există* în faţa aparatului. N-am întîlnit încă nici o actriţă în stare să facă abstracţie de toată maşinăria unei filmări, în stare să rămînă ea însăşi, să se izoleze în lumea personajului său, cu atîta forţă de concentrare, să se confunde atît de perfect cu acel personaj, încît limitele să dispară cu desăvîrşire şi să capeţi senzaţia că asişti, de fiecare dată, la o confesiune.

Jeanne Moreau:

«Noaptea» a fost un film devorant... Eram pradă unui asemenea mimetism, încît aveam impresia că femeia aceea (personajul se numea Lidia), mă priveşte direct, că aventura ei este aproape aventura mea».

Este fără îndoială vorba de o sensibilitate ieşită din comun. De o putere de a recepţiona emoţia puţin obişnuită, dar şi de o dorinţă de a primi şi dărui mai departe emoţia. De a se dărui cu totul unei stări psihice, oricît ar fi să coste acea dăruire. Jeanne Moreau pare să aibă voluptatea trăirii autentice. Chiar dacă scenele neutre, detaliile, sînt compuse, atunci cînd e vorba de liniile directoare, de coordonatele unui personaj transmise printr-un sentiment puternic, Jeanne Moreau nu se teme să trăiască cu adevărat, nu se cruţă şi nu ne cruţă de fapt, arătîndu-ne obrazul nemachiat, necompus, al durerii, al pasiunii sau neliniştii. Nu se teme mai ales de alterarea liniilor, de primejduirea frumuseţii obrazului ei de actriţă. Poate pentru că nu este frumoasă în înţelesul obişnuit al cuvîntului. Frumuseţea ei are un gen aparte, este strict legată de sinceritatea trăirilor, de inteligenţa cu care ştie să fie degajată, de intensitatea sentimentului care o stăpîneşte în momentul filmării. În «Jules şi Jim» — filmul pe care îl iubeşte cel mai tare — are scene în care e superbă şi scene în care e aproape banală. Este transfigurată de dragoste sau urîţită de ură, interesantă şi caraghioasă într-un travesti de vagabond. Parcurge adică toate stadiile evoluţiei unui personaj numit Catherine, toată viaţa ei răsfrîntă în liniile unui obraz de femeie care, trăindu-şi viaţa, se descoperă în fel şi chip. În «Amanţii» putea să fie frumoasă, în «Noaptea» stranie, în «Legături periculoase» pe graniţa dintre frumos şi urît, în «Falstaff» urîtă aproape. Şi în toate la fel de fascinantă, la fel de unică, la fel de ea însăşi. Pentru că această actriţă numită Jeanne Moreau se află dincolo de frumos şi urît, în sferele adevărului. →



BIO-FILMOGRAFIE

39 de ani,

22 de roluri în teatru,

40 în filme,

18 ani de cinema.

8 premii de interpretare feminină,

titlul de

«cea mai mare actriță franceză în viață».

Americanii spun despre ea:

«Nici o actriță la Hollywood sau în Europa

nu poate egala

profunzimea

talentului ei.»

Francezii

o numesc

«Jeanne

cea înțeleaptă».

— Jeanne Moreau s-a născut la Paris, la 23 ianuarie 1928.
— Conservatorul de artă dramatică, mai apoi scena Comediei Franceze și a Teatrului Popular, Jean Vilar, o consacră ca actriță de teatru.
— Joacă foarte mult, în special repertoriul clasic, dar succesul vine tîrziu, în 1953, o dată cu rolul principal din «Clipa strălucitoare».
— În cinematograf debutează modest — în 1948 — cu filmul regizorului Jean Stell, «Ultima dragoste».
— Timp de 10 ani joacă în tot felul de filme mai mult sau mai puțin obscure. Aparițiile ei trec neobservate.
— 1957 este anul întîlnirii sale cu regizorul Louis Malle, care o distribuie în «Ascensorul pentru eșafod». În sfîrșit — succesul. În același an: 5 filme.
— În 1958, același Louis Malle îi prilejuiește cu filmul său, «Amanții», cel de-al doilea mare succes în rolul Jeanne; Roger Vadim o distribuie, alături de Gérard Philipe în «Legături periculoase».
— Urmează: «Moderato cantabile» — regizor Peter Brook, «Noaptea» de Michelangelo Antonioni; «Jules și Jim» de François Truffaut; «Jurnalul unei cameriste» de Buñuel; «Procesul» de Orson Welles; «Focul fatidic» și «Viva Maria» în regia lui Louis Malle; «Domnișoara», regizor Tony Richardson; «Mata-Hari», regizor Jean Louis Richard. Aceste filme o consacră definitiv ca mare actriță a ecranului și îi aduc 8 premii de interpretare: 4 pentru rolul din Amanții», 2 pentru «Jules și Jim», 1 pentru «Jurnalul unei cameriste» și 1 pentru «Moderato cantabile».
— Ultimul rol în film, Doll din filmul lui Orson Welles, «Falstaff».
— De 5 ani, Jeanne Moreau n-a mai urcat pe scenă, consacrîndu-se — deocamdată — filmului și muzicii ușoare (pentru că între timp actrița Jeanne Moreau a devenit și cîntăreața Jeanne Moreau).



Jeanne Moreau cea de toate zilele.



În «Jurnalul unei cameriste» de Luis Bunuel.

În «Viva Maria» alături de George Hamilton (Regizor: Louis Malle)



SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

VICTOR ION POPA AUTOR AL FILMULUI „FOCURI SUB ZĂPADĂ"

ÎNCEPUTURI INCERTE

1925 Chiar în anul în care un ziar bucureștean îi consemnează prezența printre «membrii corpului profesoral al Academiei Naționale de Cinematograf» condusă de Gh. Ciprian[1]) se pare că Victor Ion Popa încearcă o primă apropiere de cinematograf. La cererea lui Jean Mihail (sau poate din proprie inițiativă) tînărul scriitor localizează și adaptează pentru ecran «Bancnota de 1.000.000 de lire» a lui Mark Twain sub titlul «Rîndunica albă». Din cîte își amintește Marin Iorda[2]) acțiunea scenariului începea în portul Constanța unde viitorii (sau ipoteticii) realizatori ai filmului, aflați în faza de pregătire, ar fi dorit să-și înceapă filmările. Neconfirmată nici de memoriile lui Jean Mihail, nici de vreo altă sursă documentară sau memorialistică cunoscută nouă, informația rămîne sub semnul întrebării și constituind doar o pistă de cercetare.

«SÎNT CURIOS SĂ VĂD CE-O SĂ FACI DIN DRĂCOVENIA ASTA!»...

1941 După 16 ani o altă tentativă. Operatorul Eftimie Vasilescu îl atrage în realizarea unui film de aventuri și pe regizorul teatrului «Muncă și lumină» — Marin Iorda, care se afla și el într-o «pauză» cinematografică de peste un deceniu («Așa e viața» fusese realizat în 1928). Ambii se prezintă directorului teatrului, scriitorul Victor Ion Popa, căruia îi propun un scenariu. Iată cum descrie Marin Iorda în amintirile sale[3]) episodul: «*Am mers în micul birou în care lucra de obicei Victor Ion Popa,i-am prezentat și i-am expus pe scurt ideea filmului. El a surîs blînd, și-a strîns buzele țuguiate, a sorbit din ceașca de cafea, și-a mai aprins o țigară și a privit spre tavan.*

A doua zi de dimineață îmi spuse la telefon:

— Să vii devreme la teatru fiindcă am ceva treabă cu dumneata.

Cînd am ajuns la el, a aprins o țigară, și-a turnat cafea în ceașcă și a început să citească cu vocea caldă, domoală, plină de expresivitate. Cînd a sfîrșit mi-a întins manuscrisul:

— Tare sînt curios să văd ce-o să faci din drăcovenia asta...»

Din cîte povestește Marin Iorda «scenariul» scris de Victor Ion Popa (azi pierdut) intitulat «Focuri sub zăpadă» era de fapt o nuvelă care dezvolta și împletea logic firele unei acțiuni abia schițate în scris, definea mai limpede psihologic personajele, stabilea momentele cheie ale acțiunii și dialogul. În transpunerea aceasta V.I. Popa căuta să respecte dorința realizatorilor viitorului film de a evita filmările de interior. Istoria unei crime în «lumea bună», urmărirea unor nevinovați, se constituie într-o poveste destul de sărăcuță din punct de vedere al valorii artistice intrinsece, adeseori schematică, convențional moralizatoare. Așa cum rezultă din decupajul regizoral[4]) filmul trebuia să trăiască în primul rînd prin ritmul desfășurării sale palpitante și printr-o zugrăvire a ambianțelor umane și naturale prin care autorii își poartă eroii. Prezentarea muncii la pădure și schițarea unor conflicte de muncă existente în acest mediu, prezentarea unor tipuri autentice trebuia să aducă un plus de viață construcției cinematografice.

O dată decupajul terminat sînt stabilite locurile de filmare (Rudărița — stație terminus a decovilului care pornind din Zărneștii Brașovului urmărește către munte firul Bîrsei, Posada, apoi pădurea Otopeni etc.) și actorii (Victor Antonescu, Aurel Rogalschi, Irina Răchițeanu, Cezar Rovințescu, Constantin Bărbulescu etc.). Imaginea o semnează Eftimie Vasilescu.

Filmările încep în februarie 1942 la Rudărița; continuă pe Valea Prahovei, apoi la Snagov pînă spre sfîrșitul lui martie. O dată cu primele semne ale primăverii filmările exterioare sînt aproape sfîrșite. Circa trei sute de metri din materialul filmat și developat, montat provizoriu, este prezentat scriitorului. «*Curiozitatea de copil al lui Popa, care scrisese într-o singură noapte scenariul* — notează Iorda — *a putut fi astfel întrucîtva împăcată. S-a minunat ca de cine știe ce lucru nemaivăzut, el, mare om de teatru; vădit emoționat, aprindea țigară de la țigară și mă zorea să termin mai repede filmul*». Dar lucrurile n-au mai mers ca pînă atunci. Interesele finanțatorului s-au schimbat (a preferat să speculeze pelicula virgină) și din tărăgănare în tărăgănare, în iarna lui 1943 totul a fost lichidat, fără ca măcar să se fi developat și copiat pozitiv întreaga cantitate de peliculă expusă. Ajunsă în posesiunea Arhivei Naționale de Filme, pelicula aceasta prezintă evidente virtuți plastice (excelent filmate peisajele de iarnă), tipuri umane viu caracterizate (în special în planurile filmate la pichetul forestier). Chiar și în această formă brută a materialului sînt flagrante însă stîngăcii și îngroșări actoricești, ticuri teatrale pe care unii interpreți nu le-au putut elimina din joc, o doză de «făcătură» în prezentarea «lumii bune».

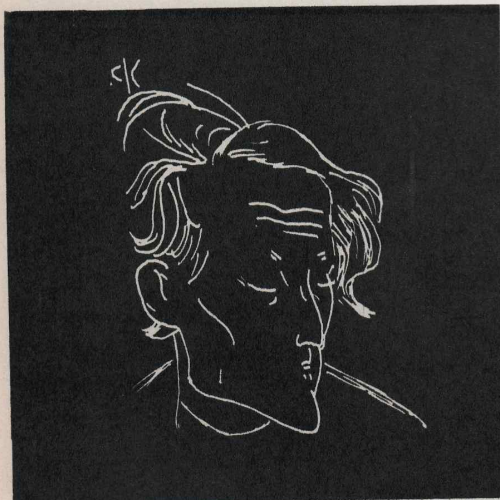
LA OFICIUL NAȚIONAL CINEMATOGRAFIC

În același an în care «Focuri sub zăpadă» devenea dintr-un film pe jumătate gata un proiect abandonat, Victor Ion Popa cunoaște o nouă întîlnire cu cinematograful. Desemnat președinte al Comitetului de direcție al Oficiului Național Cinematografic, scriitorul, cu aceeași modestie și seriozitate ce-i caracteriza întreaga muncă, își asumă noile răspunderi. După cum mărturisește Ion Cantacuzino — pe atunci director al O.N.C. — prezența unui om de artă și cultură ca V.I. Popa în Comitetul de direcție a contribuit substanțial la crearea unei atmosfere de lucru și a unei ținute profesionale, în anul în care studioul de stat trecea încercarea hotărîtoare (nu fără a întîmpina piedici și opoziții serioase): ecranizarea operei lui Caragiale[5]).

Din perioada lucrului la O.N.C. ne-au rămas de la Victor Ion Popa două scenarii[6]) pentru filme de scurt metraj de propagandă intitulate «Cooperativa lui Chirvasă Petcu» și «Pedeapsa». Scrise în stilul istorioarelor cu morală de factură post-semănătoristă, cu umor și o bună cunoaștere a atmosferei și chipurilor satului, dar cu o insuficientă adîncire a contradicțiilor sociale din rîndul țărănimii, cele două lucrări nu demonstrează mari virtuți cinematografice. Prin excelență literară și teatrală, viziunea artistică a lui Victor Ion Popa s-a adaptat cu greutate sau aproape de loc exigențelor cinematografice. Dacă posibilitățile sale de inventivitate tipologică și de acțiune, darul narației concise și de finețe a detaliului plastic îl îndreaptă către film, un anume tip de analiză psihologică, dialogul comentat, «jucat», relatarea după legi de timp și spațiu specifice prozei beletristice îl îndepărtează de cinematograf. În cazul lui Victor Ion Popa simpatia purtată tinerei arte cinematografice concretizată în întîlnirile menționate (și poate în altele pe care cercetarea minuțioasă le va scoate ulterior la iveală) sînt doar încercări de luare de contact, de apropiere, de găsire a unor puncte de tangență, din păcate mereu pierdute.

B.T. RÎPEANU

Victor Ion Popa (autoportret)



---

1) «*Rampa*» *din 31 mai 1925* • *2) Ancheta Comisiei de istoria filmului din* A.N.F. *Răspunde M. Iorda* • *3) «Cîte ceva din activitatea mea cinematografică» (1927—1963) — manuscris aflat în posesia* A.N.F. *pag. 27* • *4) Manuscris aflat la* A.N.F. • *5) «Amintiri» — manuscris aflat la* A.N.F. • *6) Manuscrise comunicate de Dr. I. Cantacuzino.*

CRONICA CINEMATECII

FEBRUARIE LA CINEMATECĂ

CICLUL „MARI ACTORI"

de

D. I. SUCHIANU

«Casablanca» (Marele Premiu al cinematografului american pentru anul 1943) prilejuiește cîteva creații actoricești. Aici Ingrid Bergman și Humphrey Bogart.



«CASABLANCA»

În filmul lui Michael Curtiz (1942), îl revedem pe unul din cei mai mari actori de film, pe Humphrey Bogart. El a fost pentru Hollywood nu numai «unul din cele zece vedete care ating culmile cîștigurilor bănești» ci și creatorul unui personaj. Foarte curios și tulburător personaj: un om teribil de activ, angajat în întreprinderi de curaj, de dificultăți infernale, unde e nevoie de toate calitățile luptătorului: fler, știință a așteptării, șiretenie, rezistență fizică, generozitate. Personajul acesta are tot ce trebuie ca să reușească și totuși eșuează. Toți istoriografii filmului îl numesc pe Humphrey Bogart un «cavaler al eșecului».

La începutul carierei sale Bogart a strălucit în roluri de gangster, în «Pădurea împietrită» și mai ales în «Periferie» de Wyler. Marele regizor John Huston va descoperi în el nu numai actorul, dar și personajul. Un personaj unic (poate numai Gabin, în rolurile lui de la început se poate clasa în această sinistră familie a înfrînților fără întoarcere). O serie de filme, rămase clasice, vor imortaliza tragica lui figură: «Șoimul maltez» (după celebrul roman al lui Dashiel Hammet), apoi «A avea, a nu avea» după Hemmingway; extraordinara «Comoară de la Sierra Madre», tot de Huston, și tot de el «Cheiul vicülor».

Printre filmele din aceeași serie se numără și «Casablanca», unde alături de Bogart găsim alte stele de primă mărime ca: Ingrid Bergman, Conrad Veidt, Claude Rains, Peter Lorre, Paul Henreid. Ideea filmului nu e nici ea lipsită de originalitate. Eroii se iubesc liberați de sentimentul egoist al geloziei: ei nu se «descos» unul pe altul, nu-și cer confidențe și informații biografice. Dar nu fiindcă trecutul celuilalt nu interesează, ca în «Romeo și Julieta» — fericirea deplină fiind găsită într-o contopire prezentă — ci pentru că amîndoi s-au învoit conștient să nu-și spună acele lucruri care țineau de participarea lor la rezistența antinazistă. Lucruri prin natura lor secrete. Tăinuirea lor nu constituie deci o minciună, sau o neîncredere a unuia în celălalt, ci lealitate față de cauza căreia i se dedicaseră. Un nobil sentiment de umanitate patriotică și umanitară crește de-a lungul filmului și-i face frumusețea. Iar secvența cînd se cîntă Marseilleza, în sine banală fiindcă a fost folosită și răsfolosită, smulge totuși lacrimi noi.

«MONTPARNASSE»

al lui Jacques Becker (realizator mai puțin cunoscut la noi, autor al unor lucrări care s-au bucurat în lume de oarecare stimă,«Goupi cel cu mîinile roșii», «Casca de aur», «Arsène Lupin») e biografia pictorului Modigliani, care a trăit în mizerie și beție, pentru ca îndată după moarte, pînzele lui să se vîndă cu milioane. Rolul pictorului e interpretat de Gérard Philipe (personajele feminine: Anouk Aimée și Lili Palmer). Marele actor este pus timp de un ceas și jumătate să facă mereu și exact același lucru, adică să nu găsească cumpărători și să se îmbete mai departe. Cinematografic, s-ar fi putut găsi cîteva zeci de feluri de a arăta plastic, vizual, cum publicul refuză pictura lui Modigliani. Dar regizorul nu-l arată decît mereu în același fel. Adică prin oameni zicînd *nu*. Cu o excepție. Un client cumpără, desigur ieftin, dar cumpără; însă vai!... îl roagă pe autor să păstreze opera, căci el (cumpărătorul) n-are ce face cu ea. Nu-și recunoaște «portretul».

Cusururile sînt, nu zic anulate și nici atenuate, ci oarecum compensate prin interpretarea magistrală a nepreţuitului actor.

«IKIRU» («A TRĂI»)

regizat de Kurosawa este un film care m-a încremenit: de uimire, de emoție, de admirație. La început credeam că e doar o satiră a birocratismului. La cea mai înțepenit conțopistă dintre administrații, la igheleul primăriei, directorul general, un bătrîn cu privire cretină și crispație de maimuță, iscălește și pune ștampile. Subalternii se ploconesc. Iar petiționarii sînt trimiși la plimbare. Mai ales sutele de mame sărace care cer transformarea unui imens maidan insalubru într-o grădină de copii, pentru ca ele să se poată duce la muncă. Li se răspunde ca de obicei: «Nu e sectorul nostru».

Dar povestea ia o altă întorsătură. Bătrînul află că are cancer și numai cîteva luni de trăit. Simte nevoia să nu fie singur. Se duce în odaia fiului său. E așa de sfîrșit că n-are energie să aprindă lampa. Fiul și nora sosesc și încep să se vaite că bătrînul, care e plin de bani, nu vrea să le dea și lor să-și facă o casă. «Ce?! O să ia cu el banii în sicriu?» Cînd aprind lumina, văd că bătrînul fusese tot timpul acolo... Amărît, bolnavul pleacă și îngenunche în fața micului templu de familie. Și-și aduce aminte. Ce tînără și frumoasă era soția lui cînd a murit. Cum de-atunci și pînă azi, el nu și-a permis nici o plăcere, cum a muncit și a strîns ban peste ban ca să îi lase fiului lui pe care îl adoră. Și acum băiatul lui a putut spune... E desnădăjduit. Într-o cîrciumă întîlnește un om cu înfățișarea bizară. Bătrînul nostru îi spune necunoscutului: «Mai am cel mult o lună de trăit. Am strîns, muncind din greu, o mulțime de bani. Am la mine 50 de mii de yeni. Te rog, ajută-mă să-i cheltuiesc în astă seară». Și Mefistofeles îl duce prin tot soiul de localuri de noapte, șantanuri de lux, unde facem cunoștință cu cel mai curios amestec psihologic: amestec de agitație și somnolență, de frenezie isterică și moțăială deanpicioarelea, filmat și montat excelent într-un vîrtej de imagini bizare.

Pe bătrîn aceste plăceri nu-l mulțumesc. Se întoarce trist acasă. A doua zi dimineața întîlnește pe stradă pe una din funcționarele lui. O tinerică, aproape copil, care la birou se ținea numai de pozne și păcăleli. Fata găsise o altă slujbă. Cea de la primărie o înnebunea de plictiseală. Dar ca să poată demisiona, trebuia o ștampilă pe care nu o avea decît bătrînul, lipsă de mai multe zile de la birou. Bătrînul o duce la el acasă și-i ștampilează hîrtia. Vrînd să plece, fata se reîncalță, (la japonezi în casă te descalți). Atunci bătrînul vede că ciorapii fetei aveau două imense găuri. Își pune paltonul, iese o dată cu fata și-i cumpără ciorapi. Apoi o duce la restaurant, la cofetărie, la patinaj, la cinematograf, la circ... Fata, înnebunită de plăcere, ciripește ca o pasăre. Bătrînul a găsit: da, singura plăcere adevărată și durabilă e să faci plăcere altuia...

Și din nou totul se prăbușește. Fetica noastră, atîta vreme cît găsise o jucărie nouă, se bucura. Dar nimeni nu e mai feroce ca un copil care s-a plictisit de o jucărie. Refuză să mai meargă cu bătrînul. I-o spune verde: «Mă plictisesc oribil cu dumneata».

Bătrînul e consternat. O imploră să se răzgîndească. Atunci o idee teribilă trece prin gîndul fetei: «Nu cumva mă iubești?» Și pe fața ei se citește teroarea, oroarea de bătrînul libidinos. Bătrînul vrea s-o liniștească. «Nu, nu-i asta, e cu totul altceva. Eu am cancer. Peste cîteva săptămîni mor. Vreau să privesc o ființă sănătoasă și tînără...» Atunci o oroare, o teroare și mai mare o cuprinde pe fată. Groaza cînd te afli în fața unei vedenii și cînd acea vedenie e moartea cu coasa...

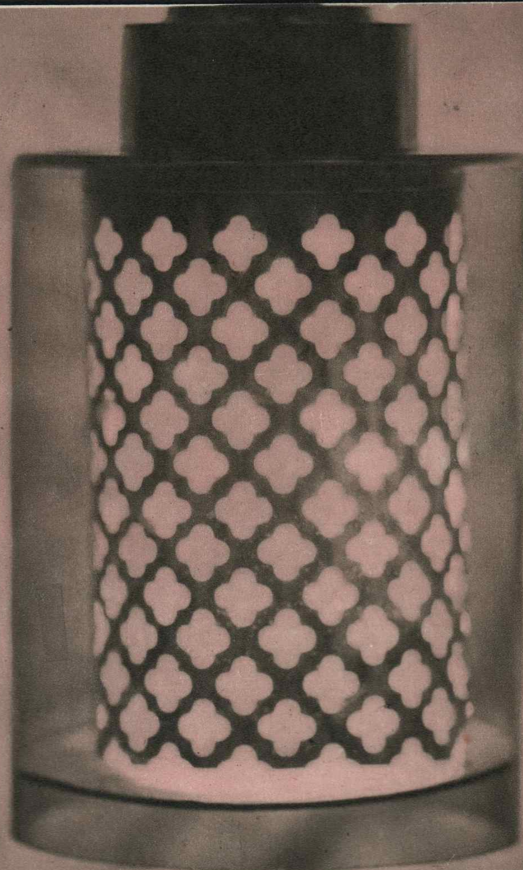
Bietul bătrîn, în fața acestei noi, amare, ironice recompense a voinței lui (tîrzii, dar sincere) de a face bine altora, o întreabă (căci chiar așa, tot ea era singurul confident posibil), o întreabă: «Ce să fac? Ce mă povățuiești să fac? Iar fata, cu experiența ei de 18 ani îi spune acestui om de 60 de ani: Fă ca mine. Lucrează. Du-te înapoi la birou. Dacă vrei să faci bine altora, fă-l acolo. O să găsești destule ocazii...»

Și, spre stupoarea tuturor, bătrînul reapare la serviciu. Își aduce aminte de chestia cu parcul, cu grădinița de copii. Și pornește în cruciadă cu perseverența disperării și agoniei. Pînă la urmă reușește. O deducem din faptul că asistăm la funeraliile lui, acasă, unde douăzeci de mame vin acolo și plîng în hohote, plîng lacrimi de recunoștință.

Cum se explică, cum se împacă dureroasele eșecuri ale încercărilor de bunătate și sacrificiu ale bătrînului, cum se împacă ele cu splendida reușită de la urmă? Este morala fabulei. Nu e suficient să fii bun. Mai trebuie ceva: să iubești. Bătrînul se sacrificase pentru fiul său. Dar iubire nu i-a arătat. N-a știut să-i vorbească, să-i caute inima, să-i găsească gîndurile. De-aci stîngăcie, infirmitatea lui atunci cînd, cu fata aceea, se apucă de meseria de bun samaritean. Bătrînul știa să se jertfească. Dar nu știa să iubească. Asta a învățat-o mai tîrziu. Cînd a descoperit că poți, cu faptele tale, să iubești o mie de mame nefericite și recunoscătoare. Și a izbîndit.

De mult n-am întîlnit o poveste așa frumoasă.

UN CADOU PENTRU ZIUA FEMEII





Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

41.017

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei


nr 2
ANUL V (50)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică